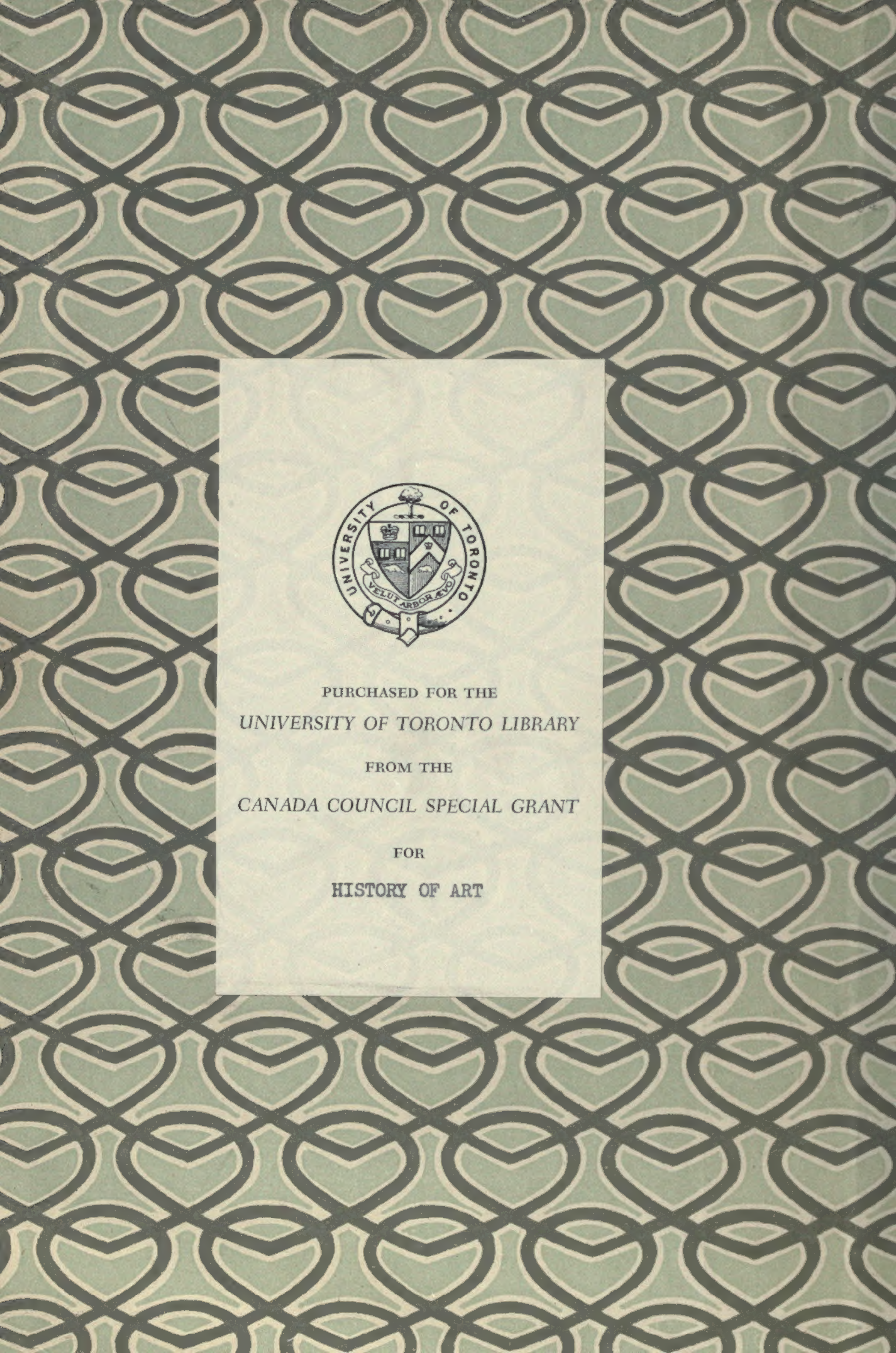
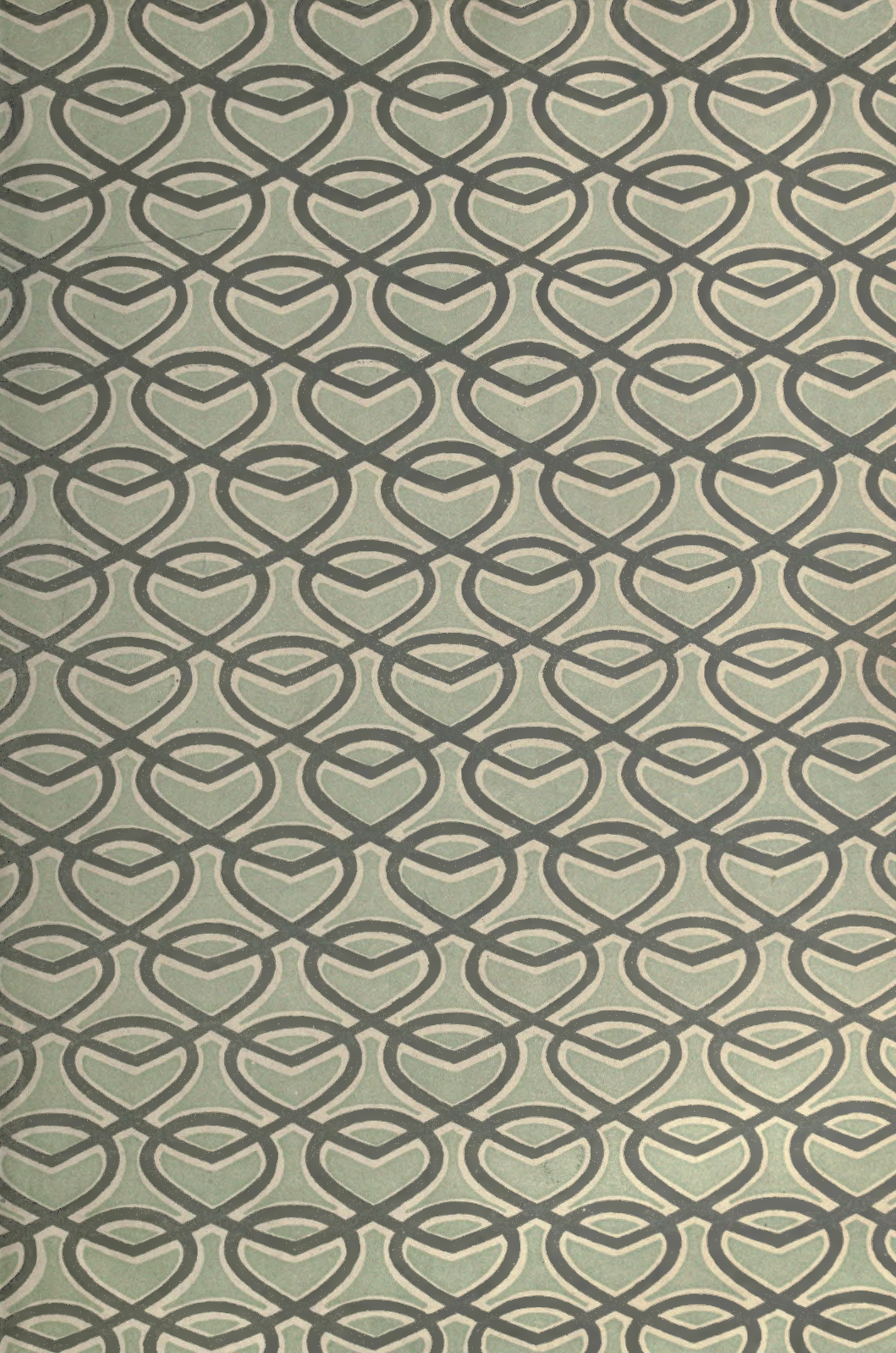


SECHZEHNTER BAND


UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO



DIE KUNST

SECHZEHNTER BAND



DIE KUNST

MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

SECHZEHNTER BAND

ANGEWANDTE KUNST

DER „DEKORATIVEN KUNST“

X. JAHRGANG



MÜNCHEN 1907

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

Druck von Alphons Bruckmann, München

INHALTS-VERZEICHNIS

Textbeiträge.

Orts-Register.

Namen-Verzeichnis.*)

*) In diesem Verzeichnis sind nur die Personen aufgeführt, über welche im Text etwas Wesentliches gesagt ist.

Abbildungen.

Besprochene Bücher.

Farbige Beilagen.

Sach-Register.

DER WARTESAAL IM NÜRNBERGER BAHNHOF

Von Paul Johannes Rée

Es ist noch gar nicht lange her, daß auf den Worten Staats- und Kommunalbauten ein künstlerisches Odium lastete. Man stellte sich darunter Bauschöpfungen von fiskalischer Nüchternheit und unpersönlichem Wesen vor. Das Schema F unterband hier alle phantasievollen Regungen. Eine Ausnahme bildeten seit Stephan die Postbauten, wenn auch meistens die gute Absicht an ihnen das beste war. Das letzte Jahrzehnt hat hier einen vollständigen Umschwung der Dinge herbeigeführt. Immer größer wird von Jahr zu Jahr die Zahl der Fälle, daß staatliche und städtische Bauten zu den architektonisch reifsten und gediegensten Leistungen gehören, die der auf die Suche nach guten zeitgemäßen Schöpfungen ausgehende Kunstchronist zu verzeichnen hat. Man könnte heute schon ein stattliches Werk von mustergültigen Gebäuden herausgeben, deren Schöpfer staatliche und städtische Baumeister sind. Leider würde darin eine Gattung von Gebäuden fehlen, die eigentlich zur Kennzeichnung unseres architektonischen Könnens in erster Linie in Betracht kämen: die Bahnhöfe. Wir haben noch keinen Bahnhof von künstlerischer Eigenart, noch keinen, der sich in Bezug auf charaktervolle Schönheit mit einer unserer Schnellzugslokomotiven messen könnte. Noch nirgends ist für das, was das Wesen eines Bahnhofes ausmacht, der überzeugende künstlerische Ausdruck gefunden. Ueberall finden wir Scheinmonumentalität, stilwidrigen Prunk oder ungesunde Romantik an Stelle von sinnvoller und klarer Gestaltung. Noch kenne ich keinen Bahnhof, welcher Achtung zeigte vor der Schönheit der von den Ingenieuren geschaffenen Eisenkonstruktionen. Wie viel künstlerische Fingerzeige boten diese z. B. in Frankfurt a. M., Dresden und Köln, und wie überwuchern hier die konventionellen Architekturformen, die nach der Bauformenlehre der Hochschule schmecken, die schöne tektonische Struktur. Auch in Hamburg scheinen nach dem, was bis jetzt zu sehen ist, die Architekten und Dekorateure zu verderben, was die Ingenieure Gutes geschaffen haben.





EDUARD BEYRER MÜNCHEN — PFEILER-FIGUREN

Die Anregungen, die schon vor dreißig Jahren Schwechten mit seinem Anhalter Bahnhof gegeben hat, haben wenig gefruchtet. Und dabei sind die Meister, die zur Lösung dieser Aufgabe berufen sind, da. Das zeigt der prachtvolle Billingsche Entwurf zum Karlsruher Bahnhof, der hoffentlich nicht Entwurf bleiben, sondern zur Ehre der deutschen Bahnhofsbaukunst zur Ausführung kommen wird.

Einer der jüngsten deutschen Bahnhöfe ist der Nürnberger. Er ist erst vor kurzem fertig geworden. Einige Räume harren noch ihrer Ausstattung. Leider besagt er als Architekturwerk wenig. Großzügig angelegt, fehlt ihm doch das künstlerische Leben. Die seine Formgebung



JULIUS DIEZ-MÜNCHEN GLASMOSAIK: FRANKONIA
AUSGEFÜHRT VON CARL ULE, G. M. B. H., MÜNCHEN

beherrschende Konvention hat das herrliche Muschelkalkmaterial vollständig ertötet. Wo Ernst, Wucht und Größe herrschen sollten, hat sich hier die Kunst in Willkür und Spielerei verloren, und überall versagte der Geschmack, so daß, was an guten Raumwirkungen entstand, durch das Detail wesentlich beeinträchtigt wird. Ist so Nürnberg nicht das Glück beschieden worden, einen Bahnhof echt künstlerischen Gepräges zu bekommen, wie ihn unsere Zeit verlangen kann, weil sie die dazu nötigen Kräfte besitzt, so hat es doch alle Ursache, sich seines Bahnhofes zu freuen, denn dieser enthält ein kostbares Juwel: den Wartesaal I. und II. Klasse. Dieser Raum gehört meines Erachtens zum besten, was die Raumkunst der neueren Zeit geschaffen hat. Es ist das gar nicht hoch genug anzuschlagende Verdienst des heutigen bayerischen Verkehrsministers Sr. Exzellenz von Frauendorfer, von dessen ausgesprochen künstlerischem Sinne ich mir viel für die Weiterentwicklung unserer Verkehrsbauten verspreche, sich zur Ausgestaltung dieses Raumes an die „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk" in München gewandt und damit die langersehnte Verbindung zwischen der bayerischen Staatsregierung und jenen Künstlern geschlagen zu haben, die zu den wahren Förderern des deutschen Kunsthandwerkes gehören. Wurde doch mit dem Entwurfe dieses Raumes kein geringerer betraut als Bruno Paul, der zu der kleinen Zahl derer gehört, die bei künstlerisch freier Schaffensweise jede subjektive Willkür zu meiden wissen, und deren Schöpfungen infolgedessen Stil haben wie die Werke der Altmeister. Bisher nur zu kleineren Aufgaben berufen, fand er hier Gelegenheit, sich in seiner ganzen Bedeutung als Raumkünstler zu zeigen. Die Lösung ist mustergültig. Der Raum ist repräsentativ und gemütlich zugleich. Er hat so viel vom Restaurantcharakter, wie es die Sache fordert, und zugleich so viel von monumentaler Würde, wie es ihm als Teil eines Staatsgebäudes zukommt. Schön und klar gegliedert, erfreut er durch eine wohltuende Sparsamkeit in der Verwendung von Schmuck-



JULIUS DIEZ-MÜNCHEN GLASMOSAIK: NORICA
AUSGEFÜHRT VON CARL ULE, G. M. B. H., MÜNCHEN

mitteln. Dabei ist alles an ihm von bloß verstandesmäßiger Zweckmäßigkeit ebensoweit entfernt wie von phrasenhaftem Prunk, vielmehr ist alles von innerem Leben erfüllt. Schon der Raum als solcher in seinen Abmessungen und Gliederungen umfängt wohltuend unseren Sinn. Gleich wenn wir eintreten und Sinn und Blick noch nicht auf das Einzelne gerichtet haben, stehen wir im Banne des Raumes und fühlen das Walten künstlerischer Kräfte. Solche Lösung, die den Altmeistern sehr geläufig war, aber heute selten gelingt, ist bewunderungswürdig als Tat eines synthetisch schaffenden Geistes in einem Zeitalter analytischen Denkens und Tuns. Sie gehört zu den erfreulichen Tatsachen, die uns die Gewähr dafür bieten, daß die auf die Wiedergeburt echten künstlerischen Lebens gerichteten Bestrebungen schon jetzt anfangen, vollausgereifte Früchte zu zeitigen.

Der Saal ist ein 25 m langer 16 m breiter und 8 m hoher Raum mit je fünf geräumigen rundbogigen Nischen an den beiden Langseiten. Ein flaches Gewölbe, das auf einfach verzierten Gurten ruht, und in welches von den Tonnen der Nischen her Stichkappen einschneiden, bildet die leicht und frei wirkende Decke, die wie der obere Teil der Wände weiß stukkiert und durch Pressung sehr einfach ornamentiert ist. Im Gegensatz dazu ist der untere Teil der Wände in ruhiger Gliederung dunkel vertäfelt. Das Material ist dunkelgrau gebeizte Eiche, von deren Grund sich in maßvoller Anwendung geometrisch gehaltene Intarsien aus schwärzlicher Wassereiche und zart aufleuchtendem roten Rosenholz abheben. Die Gesamtwirkung ist ernst und gedämpft. Aber es fehlt nicht an aufheiternden Elementen. Als solche finden wir die kräftigen metallischen Beschläge mit ihren gut verteilten Nagelköpfen, die reizvoll durchlochten Ventilationsbleche, die Kleiderhaken, die kleinen Wandbeleuchtungskörper und die in zarten Marmortönen schimmernden Wandbrünnlein. Mit künstlerischem Takt ist der große Kontrast von Hell und Dunkel in seinen Teilen gegeneinander abgewogen und, soweit es not tat, vermittelt. Die Vermittlerrolle spielt hier



ADOLF BERMANN-MÜNCHEN



PFEILER-RELIEFS

ein zarter grauer Marmor. Aus ihm sind hier die glatten Einfassungen der hohen Langseitentüren, die Puttenreliefs über der Vertäfelung an den Stirnseiten der Nischenpfeiler, die zierlichen Säulchengruppen, die über den Türen der Schmalseiten die Lünettenbogen tragen, und die die Mitten dieser Seitenwände schmückenden Uhren gebildet, aus deren schönem glatten Steinkörper die grünlichen Scheiben so freundlich herausleuchten. Dieser smaragdene Effekt stimmt vorzüglich zum Rot der Vertäfelung und verbindet sich zugleich zu einem anmutigen Farbenakkord mit den in Blau, Grün und Gold gehaltenen kleinen Mosaikeinlässen der erwähnten Türlünetten. Das Ganze ist so fein im Ton, wie leise zu uns herüberklingende Musik. Kräftigere Töne sind an der Langseite angeschlagen, deren Mitte in vertiefter Nische das eng mit der Vertäfelung verwachsene Büfett enthält. Während über diesem auch nur ein kleines Mosaik erscheint, leuchtet aus den beiden benachbarten Nischen je eine große farbensatte Mosaikfüllung hervor. Diese stellen in allegorischer Weise die Frankonia und die Noris dar, jene von Aehren umgeben mit Schwert und Sichel zwischen den Emblemen der Industrie und des Handels, diese mit der Statuette des heil. Sebald am Jungbrunnen der Kunst, unter dem durch Monogramme an DÜRER und SACHS erinnert wird. Die Mosaiken sind nach geistreichen Entwürfen von JULIUS DIEZ ausgeführte Musterschöpfungen C. ULES, G. m. b. H., München, während die den Wandflächen reizvoll angeschmiegten, mit frischem Meißelschlag ausgeführten Puttenreliefs, die bei strenger architektonischer Haltung voll Leben und Bewegung sind, von den Münchener Bildhauern EDUARD BEYRER, HEINRICH JOBST und ADOLF BERMANN stammen.



Mit der Gestaltung und Schmückung der Wände allein aber war es nicht getan, um dem Raum die ihn auszeichnende große Geschlossenheit und eindrucksvolle Stimmung zu geben. Auch seine Ausfüllung mußte in harmonischer Weise bewirkt werden, und sie gelang wie jene: unten durch das kräftig gehaltene zweckentsprechende Mobiliar und die mit Hammerschlag versehenen, reihenweise aufgestellten Kleiderständer aus starken Kanteisenstäben, oben durch die wahrhaft glänzende Ausbildung der Beleuchtungskörper. Ich kenne keine glücklichere Lösung für



BRUNO PAUL-MÜNCHEN — DER WARTESAAL DES NÜRNBERGER BAHNHOFS
AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, G. M. B. H., MÜNCHEN

Glühlämpchenkronen: drei in verschiedenen Höhenlagen schwebende konzentrische Reifen tragen an metallenen und gläsernen Perlenketten an Fuchsien gemahnende langgezogene Glokken, aus denen die Glühlämpchen hervorlugen. An einem reichen Perlengehänge hängt der laternenförmige, schön durchbrochene Mittelkörper, von dessen unterem Reif der mittlere Lichterkranz herabhängt, während oben, von radialen Streben hinausgehalten, als schmaler Ring der Halter des oberen Lichtkranzes schwebt und unten ein kleiner laternenförmiger Körper zur Aufhängung der tiefsten Lämpchengruppe dient. Leicht und graziös schwingen von der Höhe nach beiden Seiten Ketten nach dem Gurtbogen hin und hängen von hier herab als Träger einer Lichtglocke. Das luftige Gehänge macht den Eindruck leisen Herabschwebens. Man wird an einen Leuchtkugelfall erinnert. Die Größenabmessung und Massenabwägung dieser drei Kronen ist prachtvoll. Jedes Mehr oder Weniger würde man als Ueberfüllung und Leere empfinden. So genau ist die Anpassung an den gegebenen Raum.

Leider läßt sich das von den künstlichen Blumen und Palmen und ihren Majolikakübeln, mit denen der Wirtschaftspächter die Tische verunziert hat, nicht sagen. Sie fallen vollständig heraus und wirken wie falsch angeschlagene Noten in einem schönen Musikstück. Uns ist es bei ihrem Anblick zumute, als wären wir aus einem schönen Traum aufgeschreckt. Mit brutaler Deutlichkeit werden wir daran erinnert, wie es noch im Durchschnitt mit dem Geschmack unserer Mitmenschen bestellt ist, und welcher Kulturarbeit es noch bedarf, damit der künstlerische Sinn und Geist, von dem dieser Raum zeugt, Gemeingut auch nur der Gebildeten ist.



BRUNO PAUL·MÜNCHEN

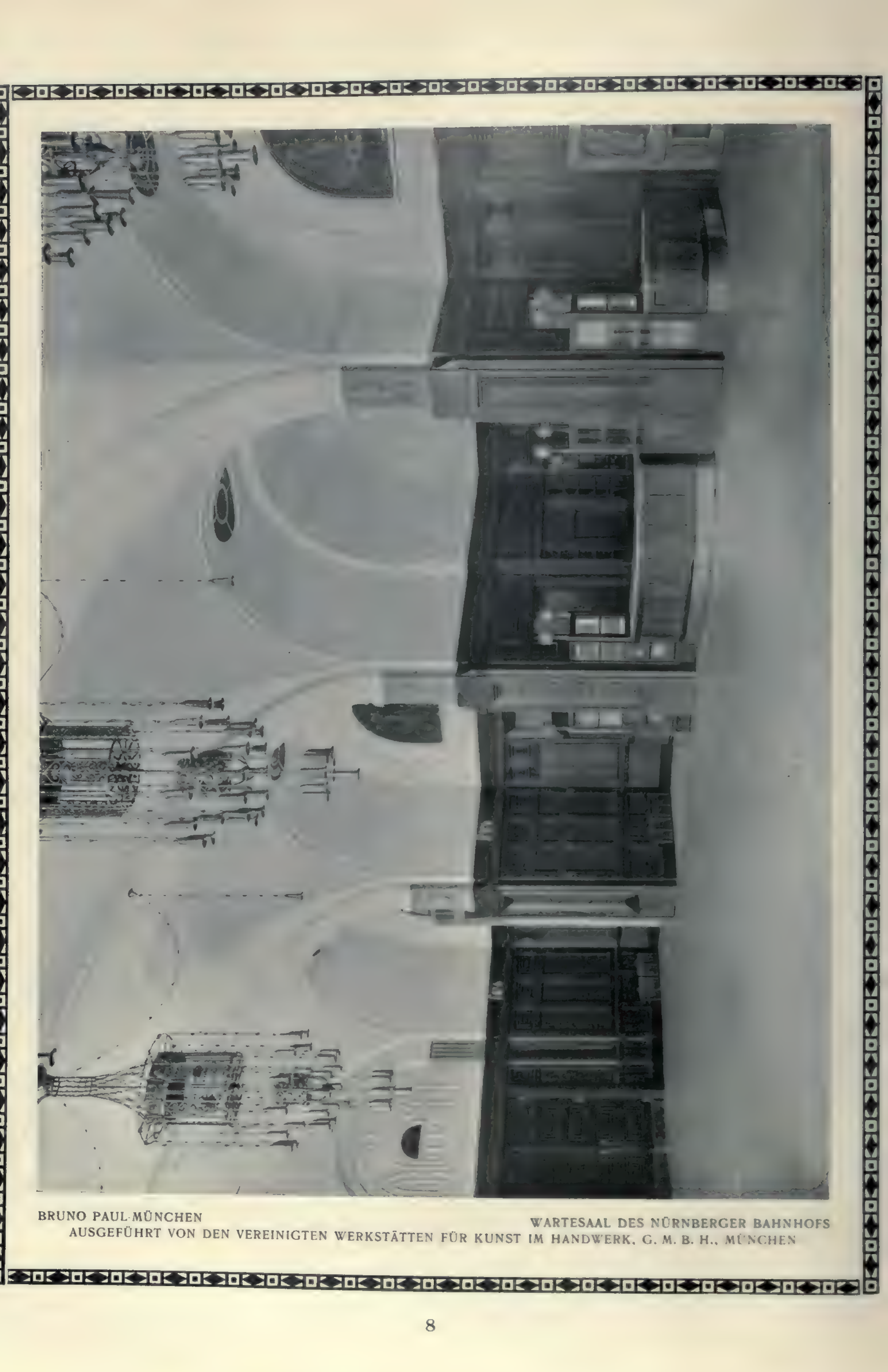
BÜFETT-NISCHE IM WARTESAAL

VERTÄFELUNG DUNKELGRAU GEBEIZTE EICHE M. SCHWARZEN U. ROTEN EINLAGEN AUS WASSEREICHE U. ROSENHOLZ
AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, G. M. B H., MÜNCHEN

BRUNO PAUL-MÜNCHEN TÜRSEITE DES WARTESAALS

WEISZE STUCKDECKE MIT EINGEPRESZTEM ORNAMENT; SÄULCHENGRUPPEN UND UHR AUS GRAUEM MARMOR

AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, G. M. B. H., MÜNCHEN

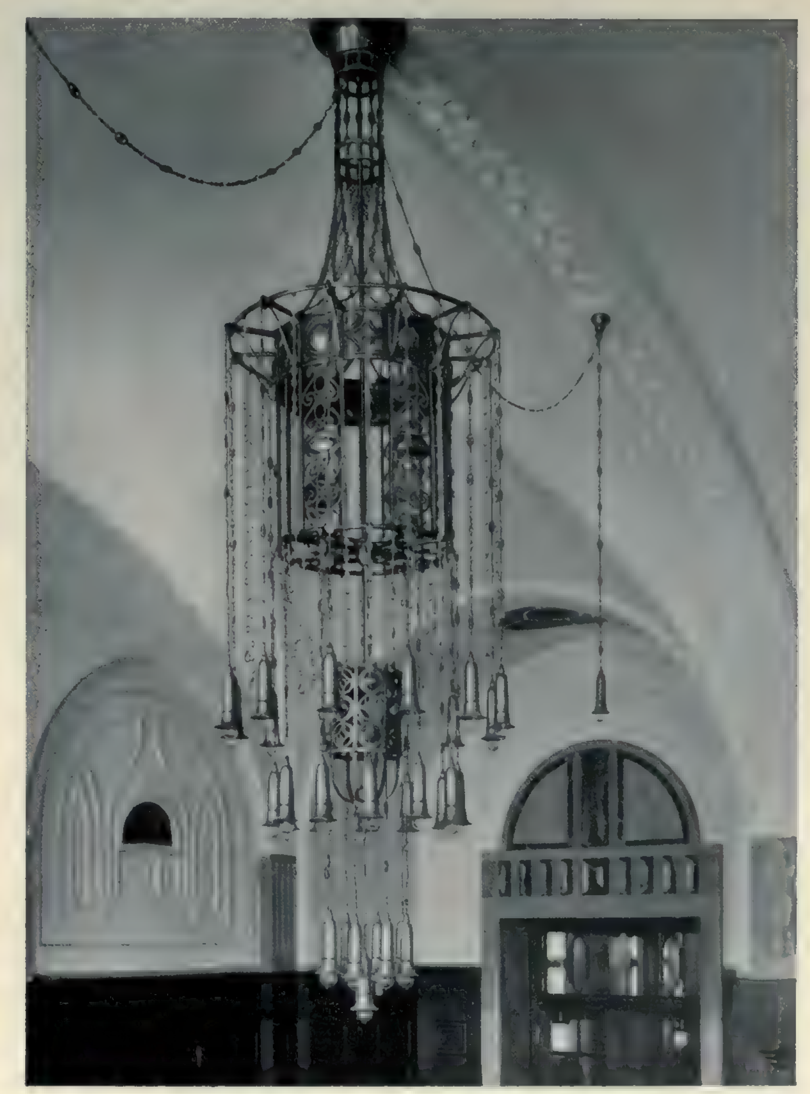


BRUNO PAUL-MÜNCHEN

WARTESAAL DES NÜRNBERGER BAHNHOFS

AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, G. M. B. H., MÜNCHEN





BRUNO PAUL-MÜNCHEN • EINGANGSTÜR UND BELEUCHTUNGSKÖRPER AUS DEM WARTESAAL DES NÜRNBERGER BAHNHOFS
AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, G. M. B. H., MÜNCHEN



BRUNO PAUL-MÜNCHEN • KLEIDERSTÄNDER AUS GEHÄMMERTEM EISEN UND MARMORNER WANDBRUNNEN AUS DEM WARTESAAL DES NÜRNBERGER BAHNHOFS
AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, G. M. B. H., MÜNCHEN

DAS LÖWENBERGER RATHAUS

Wer sonst nichts von schlesischer Kunst kennt, kennt wenigstens das Breslauer Rathaus, eine der schönsten Perlen mittelalterlicher Baukunst, wie STIEHL — kein parteiischer Gewährsmann wie ich — es nennt in seinem Buche über das Deutsche Rathaus im Mittelalter. Das schönste nach dem Breslauer, wiederum nicht nur in Schlesien, ist seit kurzem das Löwenberger Rathaus. Ja, vielleicht steht es uns Lebenden noch näher als einzigartige Harmonie alter und neuer Baukunst.



H. POELZIG • BRUNNEN AM RATHAUS IN LÖWENBERG

Löwenberg in dem von der Natur reich gesegneten, von Sommerfrischler-Kultur — wie lange noch? — unberührten Berglande des Bober ist eine wundervolle, malerische alte Kleinstadt, von jenem in Liedern der Romantik lebenden Zauber, mit einer grünumrankten und blumenumblühten altenStadtmauer, kleinen Gassen, stillen Häusern mit Erkern und hohen Giebeln, einer stattlichen Pfarrkirche und einem prächtigen Rathause inmitten des geräumigen Ringes.

Von einer Blütezeit der Stadt um die Wende des 15. Jahrhunderts und von dem hochentwickelten Können seines unbekannten Erbauers kündete dieses Rathaus sogar noch kurz vor seiner Restauration. Aber es war doch recht verfallen und vollständig verbaut worden im Laufe der Zeit und bedurfte einer gründlichen Wiederherstellung, sollte es im alten Glanze neu erstehen.

Und da hat es sich gezeigt: alle uns jetzt so stark berührenden Fragen in Betreff der Restauration alter Bauwerke werden nicht durch Kommissionen und Kritiken, Gutachten und Kongresse gelöst, sondern einzig und allein durch einen rechten Künstler, einen schöpferischen, nicht einen nachschaffenden, einen, der zartfühlend und pietätvoll gegen das Alte ist und vollkommen naiv und selbstbewußt an das Neue herangeht, mit klarem Auge und eigen gestaltender Hand, der nicht originell sein will, es aber ist, kurzum ein feiner und großer Künstler, ebenbürtig seinem Vorgänger in alter Zeit.

Diesen hatten wie vor Jahrhunderten die Löwenberger auch diesmal das Glück zu finden. Auch wie der in einer Reihe von Jahren ausgeführte und im vergangenen Herbste vollendete Erneuerungs- und Erweiterungsbau zustande kam, allmählich ausreifend und an Umfang wachsend, erinnert mehr an die Zeit längstvergangener Kunstübung als an die wahre Kunst ertötende Hast unserer Tage, wo nach einem schnell fertiggestellten Plane ein Kunstwerk, Haus oder Denkmal, schnell fertiggestellt wird.

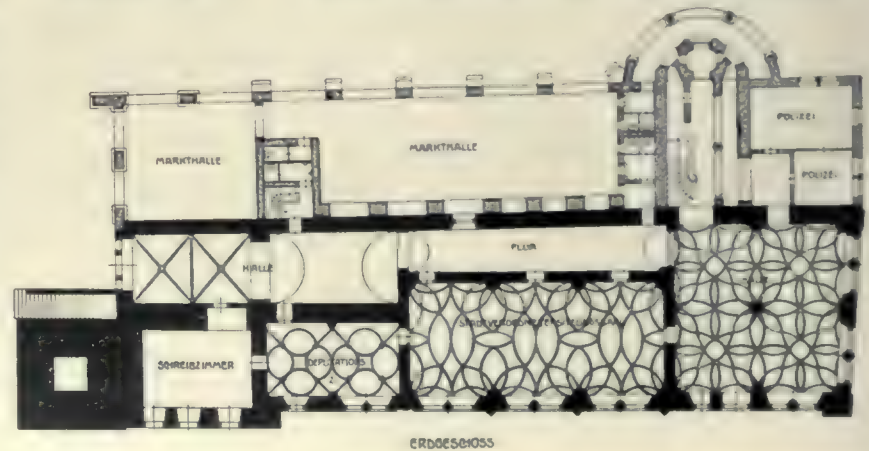
Als Professor HANS POELZIG, der Direktor der Breslauer Kunstschule, an die Aufgabe der Restaurierung des Löwenberger Rathauses heranging, handelte es sich zunächst darum, den alten Kern des Baues aus späteren entstellenden Zutaten herauszuschälen und in allen Teilen, das heißt, nur da wo das Alte erkennbar war, den ursprünglichen Zustand wieder herzustellen. So entfalten sich jetzt wieder in der Vorhalle des Erdgeschosses, im Stadtverordneten-Sitzungssaale und dem Deputationszimmer die „gewundenen Reihungen“ der tief ansetzenden gotischen Gewölbe als ein Triumph alter Steinmetzenkunstfertigkeit, die der Baumeister damit auf die Probe hat stellen wollen. Und alles sieht so sauber und schmuck

HANS POELZIG-BRESLAU • RATHAUS IN LÖWENBERG: NORDANSICHT • TREPPENHAUS, MARKTHALLE U. GRUNDRISZ (DIE SCHWARZEN TEILE SIND ALT, ABER ERNEUERT, DIE SCHRAFFIERTEN NEU)

aus, als hätten die Handwerker von vor vierhundert Jahren eben erst das Haus verlassen.

Aber der Appetit kam mit dem Essen, den Löwenbergern und dem Architekten. An die früher durch angebaute kleine Wohnhäuser verdeckte Nordfront des Rathauses fügte er einen Erweiterungsbau, in der Hauptsache eine langgestreckte, niedrige, auf Pfeilern ruhende, nach vorn in Bogen sich öffnende Markthalle, flankiert von zwei hochgegiebelten Bauteilen mit Amtszimmern, vor deren östlichen ein originell bedachtes Treppenhaus vorspringt. Auch eine an den mächtigen mittelalterlichen Turm sich anlehnende, mittelalterlich anmutende Freitreppe ist POELZIGS Werk.

Mittelalterlich anmutend, d. h. vom Geiste guter, alter, deutscher Handwerkskunst erfüllt, aber nicht mittelalterlich nachäffend, ist die ganze Neuschöpfung, die in der Gesamtkomposition,



ERDGESCHOSS



HANS POELZIG-BRESLAU

RATHAUS IN LÖWENBERG: NORDWESTANSICHT



HANS POELZIG-BRESLAU RATHAUS IN LÖWENBERG: TREPPENHAUS UND FLUR IM OBEREN GESCHOSZ

in der künstlerischen Stimmung und Wirkung so wunderbar harmonisch an den alten Bau sich anschmiegt, daß selbst das allerfeinste Stilempfinden nur eine Einheit zu sehen glauben wird. Dabei ist das Neue bei näherem Zusehen gar nicht gotisch, sondern „verdammt modern“, — modern im guten Sinne und im besondern Sinne Poelzigs. Alles ist knapp und klar, simpel und sachlich. Die Gesamtanlage mit dem dominierenden, fein gegliederten und belebten, mächtigen, roten Ziegeldache, ist von höchstem malerischen Reiz und reichster Wirkung. Spielerische Ornamentik im einzelnen aber wird man nicht finden. Nur wenige und sehr gute, deshalb auch besonders stark wirkende, künstlerische Bildhauerarbeit von Ignatius Taschner und seinen Schülern ist angebracht. An den Pilasterkapitälen der Halle sitzen Steinköpfe von Löwen, des Wappentieres der Stadt, und in den Bogenzwickeln Reliefs mit köstlich wahren Typen eines schlesischen Wochenmarkts, dessen buntes Gewühl in Wirklichkeit prächtig zu diesem Bilde der Rathausseite paßt. Sonst ist überall die Schönheit gesucht und gefunden nur in der zweckmässigen Einfachheit und Materialgerechtigkeit, in der sauberen Steinmetzenarbeit, wie z. B. die kräftigen Kapitäle und das weichgeschwungene Geländer im Treppenhause sie zeigen. Auch das

famose Schmuckstück des leise plätschernden Brünnleins der Südseite mit der herrlichen Kehlung ist eine echte und rechte Steinmetzenarbeit freischöpferischer Erfindung. Gehen wir aber wieder von den Einzelheiten zu der Gesamtwirkung, jetzt im Innern, so ist dafür der Flur des ersten Stocks in dem achteckigen Treppenhause mit der schönen Lichtwirkung der enggestellten Fenster ein Beispiel, das nicht erst durch Worte anschaulich gemacht zu werden braucht.

Auch die Einrichtung im Innern, im Stadtverordneten-Sitzungssaale, von Löwenberger Handwerksmeistern hergestellt, ist ganz schlicht; nicht wie sonst wohl sitzen die Herren Stadtväter auf gotisierenden Marterstühlen. Reicheren Schmuck nur zeigen die hübschen Beleuchtungskörper. Das Arbeitszimmer des Bürgermeisters aber, das zugleich Standesamt sein soll, ist gegenwärtig noch in der Breslauer Kunstschule in Arbeit, soll aber am Schluß dieses Jahres fertig werden. Das Unterrichtsministerium hat dafür 10000 Mark zur Verfügung gestellt, und auch der ganze Bau ist natürlich nicht ohne recht erhebliche Zuschüsse von verschiedener Seiten ausgeführt worden*). Aber die Löwenberger haben mit dem ihnen anvertrauten Pfunde gut gewirtschaftet und brauchen gar nicht ein öffentliches Lob für ihr einsichtsvolles Verhalten in dieser Kunstfrage, denn ihr jetziges Rathaus ist ohnehin ihre Freude und ihr Stolz. Das ist wohl auch die größte Befriedigung seines Neuschöpfers, Hans Poelzig.

Dr. Conrad Buchwald

*) Der Bau hat 200000 Mark gekostet; dazu haben gestiftet der Kaiser 20000, die Provinz Schlesien 5000, das Kultusministerium 10000 und das Justizministerium 6000 Mark.

AUS AMERIKANISCHEN VILLENSTÄDTEN

Die Villen, von denen dieses Heft einige Abbildungen bringt, sind in den letzten Jahren in der Vorstadt Newton bei Boston und in der Nähe von Princeton, einer alten Universitätsstadt zwischen New York und Philadelphia, gebaut worden. Die Entwicklung dieser neuen Stadtteile hat insofern viel Gemeinsames, als bei beiden der unebene Baugrund Gelegenheit zu malerischer Anlage und individueller Gestaltung der einzelnen Häuser bietet und auch bei der Anlage der Straßenzüge darauf Bedacht genommen ist, diese Vorteile des Terrains auszunutzen. Keine geradlinigen Straßen und kaum eine rechtwinkliche Wegkreuzung! In Windungen geht es bergauf und bergab, und bei jeder Krümmung des Weges ist man aufs neue von dem Anblick malerischer Gebäudegruppen überrascht. Dieses Anpassen an die natürlichen Formationen des Bodens verleiht den Städten nicht nur den Reiz größter Mannigfaltigkeit, es stellt die Architekten auch vor immer neue Aufgaben, und überall findet man den Grundsatz befolgt, daß das Haus aus dem Boden herauswachsen soll. An der einen Seite der Straße kann ein Haus auf einen überragenden Felsvorsprung gesetzt werden, während zur Eingangstür des gegenüberliegenden Nachbarhauses vom Bürgersteig eine Treppe hinabführt. Ein jeder baut nach seinen Mitteln und nach seinem Geschmack, unbehindert von kleinlichen Vorschriften der Baupolizei, und an derselben Straße steht neben dem stattlichen Steinhaus ein Landhaus mit rauhem Bewurf und rotem Ziegeldach oder ein mit Schindeln gedeckter Holzbau, den Kletterrosen überspinnen. Alle Arten ländlicher Bauweise sind hier vertreten, und diese Abwechslung in Formen und Farben, die gut gepflegten Gärten und Hecken, die kurz geschnittenen Rasenflächen und prächtigen Baumgruppen, alles das vereint sich zu einem Stadtbild von ganz eigenartiger Schönheit.

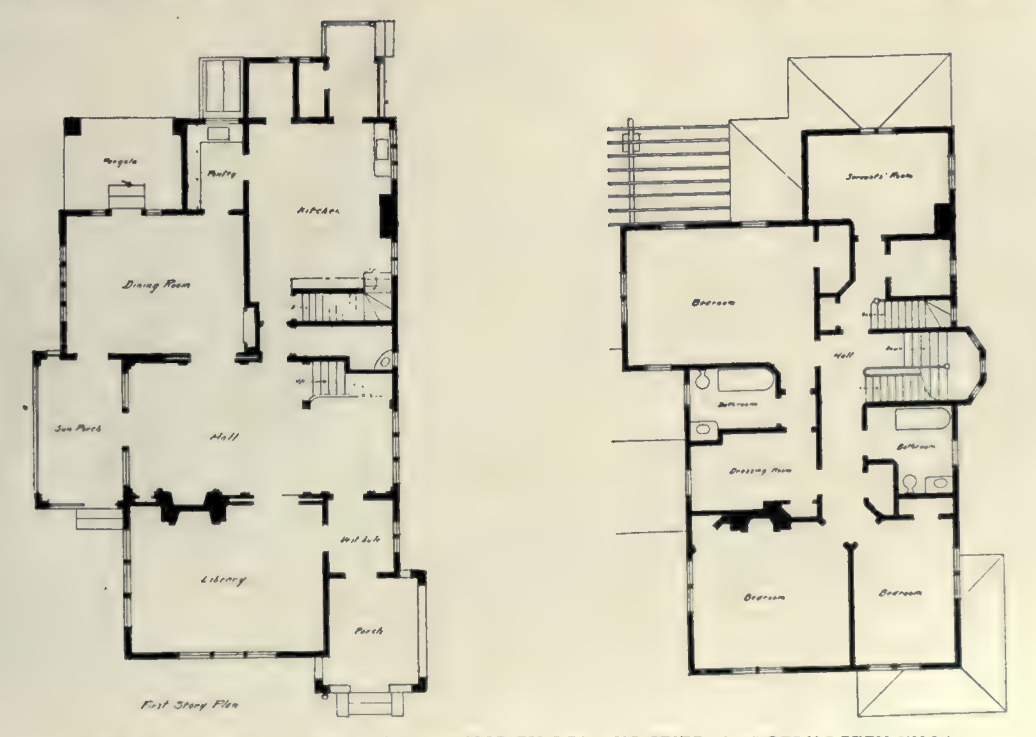
An Baumaterialien werden außer dem Feldstein Zement, Backsteine und Holz verwendet. Ein ausgezeichnetes Beispiel für ein ganz aus Holz gebautes Haus zeigt die Abbildung auf Seite 17. Das tief herabgezogene Schindeldach und die braunen Holzwände fügen sich anmutig dem Grün des umgebenden Gartens ein, und das überragende Dach schützt in gleicher Weise vor Regenschauern wie vor den senkrechten Strahlen der Hochsommersonne. Auch die übrigen Villen zeichnen sich durch Beschränkung in den Baumaterialien, durch die Vermeidung alles rein äußerlichen Schmucks, durch eine zweckmäßige Anlage und durch geschickte Verteilung der Fenster aus. Der äußere Aufbau ist einfach und naturgemäß aus der inneren Anordnung entwickelt, die in den durchweg zweigeschossigen Häusern die Wirtschafts- und Wohnräume in das Erdgeschoß, die Schlafzimmer in das Obergeschoß verlegt. Kein Bauteil ist unmotiviert, auch die Erker und Türme fügen sich in ungesuchter Natürlichkeit dem Ganzen harmonisch ein. Für die Verbindung von Haus und Garten und den Aufenthalt im Freien ist durch Veranden und Loggien gesorgt, die an keinem Hause fehlen.



ARCH. WILLIAM E. STONE

VILLA IN PRINCETON (VGL. GRUNDRISSE SEITE 17)

ARCH. COOLIDGE & CARLSON — LANDHAUS IN NEWTON BEI BOSTON



ARCH. WILLIAM E. STONE • GRUNDRISSE ZU DER AUF SEITE 16 ABGEBILDETEN VILLA

ARCH. W. E. UND F. S. STONE

LANDHAUS IN PRINCETON

ARCH. LORING & PHIPPS

LANDHÄUSER IN NEWTON BEI BOSTON



MARY H. NORTHEND

GARTENANLAGE IN STOCKBRIDGE (MASSACHUSETTS)



ARCH. F PATTERSON-SMITH — GARTENANLAGE IN WINCHESTER (MASSACHUSETTS)



RUDOLF BOSSELT-DÜSSELDORF OVALES VESTIBÜL AUS GRIECHISCHEM MARMOR
AUSGEFÜHRT VON DER RHEINISCHEN MARMORINDUSTRIE HARZHEIM, HAGEN & JACOBI JR., DÜSSELDORF



RUDOLF BOSSELT-DÜSSELDORF — RELIEF »REICHTUM« UND LEBENSGROSZE GRUPPE »GEPLAUDER«

DIE DRITTE DEUTSCHE KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN 1906

IV.

Je weiter die Ausstellung in dem oft nur zu flachen Wasser des geistigen Lebens in Deutschland ihre Kreise zieht, desto stärker scheinen ihre beiden Grundadern, die wirtschaftliche und die ästhetische, auseinanderzustreben. Gerade die wirtschaftliche Bedeutung, die sie ohne Zweifel besitzt, und der sie wohl hauptsächlich für die Zukunft die Rettung vor der Vergessenheit danken wird, muß sich ganze Breitseiten der unglücklichsten, unreifsten Auseinandersetzungen gefallen lassen. Eine Tatsache besonders wird fast nirgends genügend hervorgehoben: daß der künstlerische Antrieb imstande war, so ungewöhnliche Kapitalien in lebendige Arbeit umzusetzen, wie es hier geschehen. Die Unterstützung, die Gemeinwesen aller Art ihren Künstlern gespendet haben, soll gewiß nicht unterschätzt werden. Wie Bremen, Magdeburg, Dresden u. a., alles Körperschaften, denen man gewisse konservative Neigungen nicht ganz verdenken wird, für ihren Anteil an der Ausstellung eingetreten sind, kann sogar mit der Indolenz versöhnen, die andre, z. B. Berlin, dem Unternehmen gezeigt haben. Die eigentliche Werbetätigkeit aber mußte sich in erster Linie auf die Handwerker und Fabrikanten erstrecken. Heute, wo man den Anschein erwecken will, als stünde die deutsche Industrie Hand in Hand mit dem alten, ehrlichen Handwerkerstand geschlossen gegen die, einer gesunden nationalen Wirtschaftsentwicklung feindliche Künstlerschaft zusammen, ist ein Hinweis auf die durch ihre Zahl imponierende, durch ihre technische Tüchtigkeit jede Kritik entwaffnende Schar aller derer wohl am Platze, die, oft mit schweren Opfern und nicht ohne die äußerste Anspannung aller Kräfte, die Ausführung aller dieser Raumideen ermöglicht haben. Es stünde einem Organ, das die Förderung dieser Ziele zu seinem Programm gemacht hat, schlecht an,

BERNHARD PANKOK-STUTTGART • BRUNNEN EINES ZIERHOFES • AUSGEFÜHRT VON DEN ZEMENT- UND KUNSTSTEINWERKEN E. SCHWENK, ULM A. D. D. • BRUNNENFIGUR IN BRONZE GEGOSSEN VON PAUL STOTZ, STUTTGART

wollte es über dem Reichtum an nützlicher Schönheit, den die Dresdner Ausstellung ausbreitet, der rechnenden Hirne und der schaffenden Hände vergessen, die dieser außerordentlichen Tat dienstbar waren. Wie nun, nachdem sich gezeigt hat, daß die angewandte Kunst nicht nur tausende durstiger Augen zu entzücken, sondern auch Millionen an schwerfälligem Kapital ins Rollen zu bringen verstand, die Börse der kulturellen Werte auf diesen Befähigungsnachweis reagieren wird, das wollen und können wir heute nicht sagen. Wütender Angriff hier und Triumphgeschrei



da werden indes die Wege der jungen Siegerin nicht ernstlich mehr zu stören vermögen.

Von dem Kampfe, den das Kunstgewerbe neuen Stiles mit den herrschenden Faktoren der breiten Massenproduktion führen mußte, ehe es sich durchsetzen konnte, weiß auch Stuttgart ein Lied zu singen. Keine fröhliche Tonkunst, sondern ein garstig politisch Lied. Vor sechs Jahren, brachte die Gründung der Kgl. Lehr- und Versuchswerkstätte an Stelle einer völligen Verpflanzung der Münchener „Vereinigten Werkstätten" den Stein dort ins Rollen. An

PAUL HAUSTEIN-STUTTGART ● BILLARDZIMMER ● AUSFÜHRUNG DER LEDERMÖBEL: ALFRED BÜHLER, STUTTGART; DES WANDBRUNNENS: ZEMENT- UND KUNSTSTEINWERKE E. SCHWENK, ULM; DES RAUCHTISCHCHENS: STUTTGARTER METALLWARENFABRIK (W. MAYER & FRANZ WILHELM); DES WANDSTOFFS: F. STEIN, ALSFELD

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906

Irrungen und Wirrungen hat es seitdem nicht gefehlt. Den festen Punkt in der Flucht der Erscheinungen bildete einzig der junge Westfale, der aus München den Schritt in die von modernen Winden kaum noch umwehte Schwabenstadt gewagt hatte, BERNHARD PANKOK. Heute, im Alter von vierunddreißig Jahren, ist er ein anerkannter Meister, eine künstlerische Potenz von schulbildender Kraft, ein weithin wirkender Organisator von hervorragender Energie und klarem Horizont. Die Stuttgarter Abteilung in Dresden gruppiert sich logischerweise um seine mächtigste Schöpfung, den Festraum, den wir als württembergisches Musikzimmer schon von St. Louis her kennen.*) Auch in dem scharfen Wettbewerb, den die Ausstellung entfesselt, versagt die höchst persönliche Schönheit dieses Raumes nicht. FRIEDRICH NAUMANN hat feine Worte für die Melodie dieser besonderen künstlerischen Stimmung gefunden. Es ist ihm, als ob Beethoven am Flügel sitze, und als ob er auf seine Weise arbeite, nicht jedem verständlich, sich selbst nicht in jeder Regung verständlich. Eine Künstlerarbeit, in der die reiche Fülle der Wellen des Meeres nie aufhört, und in der die Muscheln und Korallen zu leben scheinen, eine merkwürdige Poesie, die wie das Meer den Reiz der Unnahbarkeit hat. Ja, es steckt genug dekorative Naturwissenschaft in dieser Leistung, dabei aber eine Grazie, die man sonst nur alter Kultur zutraut, und ein Eigenwille, der oft gerade im Gegensatz gegen die einfache Konstruktion seine Pläne verfolgt. Musikalischer ist keiner der mehr als halbdutzend Musikräume, die sonst in der Ausstellung zu sehen sind — trotz der oft allzu selbstbewußten Technik (vergl. das unbehagliche Xylektipom) und der wenig sinngemäßen Betonung der Türöffnung. Leider erkältet das fleckige Linoleum die ganze Stimmung ein wenig; ein neutraler Belag, wie in St. Louis, hätte eine ansprechendere Fläche gegeben.

*) Vergleiche das Sonderheft der »Dekorativen Kunst« mit 37 Abbildungen dieses Raumes, Januar 1905.



R. ROCHGA-STUTTGART • PRIVAT-KUPFERSTICHKABINETT • AUSFÜHRUNG DER SITZMÖBEL: A. BÜHLER, STUTTGART; DER SCHRÄNKE: S. HAAS, SCHWÄBISCH-GMÜND

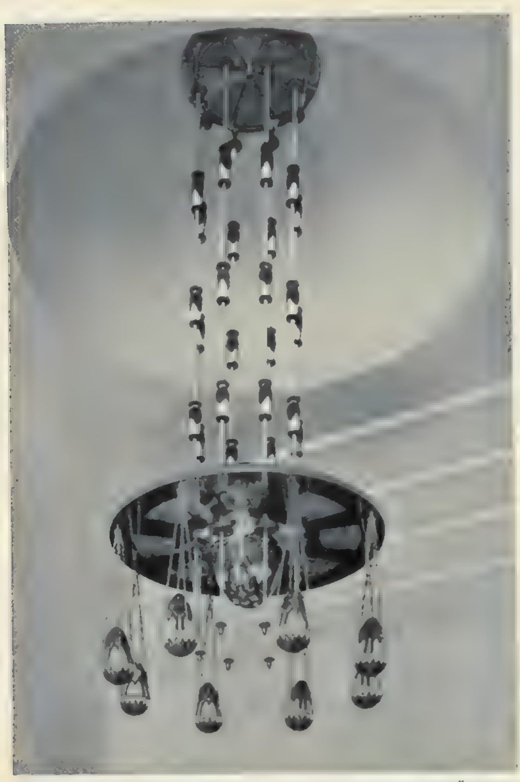
In einem architektonischen Hof, dessen künstlerische Achse ein diagonal gestelltes Brunnenbecken mit blattförmigem Grundriß bezeichnet, verliert PANKOKS Stil etwas von der Ueberzeugungskraft, die er in dem Festsaal so hinreißend ausströmt. Die Giebelwände mit den eisernen Bekrönungen haben keine rechte Standfestigkeit, die Verbindung der technisch hervorragend schön ausgeführten Kunststeinsäulen mit dem Dach des bogenförmigen Austritts könnte

ungezwungener sein. Dagegen klingt der Aufsatz des Brunnens selbst in einem märchenholden Bronzeweibchen melodisch genug aus.

Als PAUL HAUSTEIN vor drei Jahren nach Darmstadt kam, fragte man sich wohl, wie sein derbes Talent sich in OLBRICHS Schatten entwickeln werde. Alle Befürchtungen machte dann sein Anteil an der Darmstädter Dreihäuser-Ausstellung 1904 zunichte, und mit herzlicher Freude konnte man die Tätigkeit des jungen Neutöners besonders auf dem vielbebauten und selten an guter Ernte reichen Felde der Buchkunst verfolgen. Jetzt hat die Welle, die schon manche deutsche Stadt ihrer Künstler beraubt hat, auch ihn ergriffen, und heute muß er in Dresden schon als Stuttgarter mit rubriziert werden. Die beiden Räume, die er hier ausgestellt hat, verzichten auf eine deutliche Einheit künstlerischer Gesamtstimmung; der Akzent liegt durchaus auf den Möbeln als Einzelstücken, für die Wand und Decke nur den neutralen Rahmen hergeben. Am empfindlichsten macht sich das in dem Gesellschaftszimmer geltend. Eine unglückliche Bezeichnung übrigens; denn etwas Ungeselligeres als diese weißen, mit derbem braunen Leder bezogenen Bänke mit den ungefügen gebogenen Armlehnen samt den massigen Postamenten, die an den Wänden entlang gereiht sind, kann man sich kaum vorstellen. Dazu vernichten die Vitrinen den letzten Rest wohnlicher Stimmung. Auch das Billardzimmer ist in keiner guten Stunde geschaffen. Hier wie dort fehlt die innere Verbindung zwischen Möbeln, Wand und Raum wie den Möbeln unter sich. Die Ledersessel und -Sofas sind mit erdrückendem Materialaufwand hergestellt, ohne dabei an einladender Anmut zu gewinnen, und das Billard mit dem spitzkantigen Kontur seiner Beine steht fremd zwischen diesen breitspurigen Gesellen. Der Wandstoff ist farbig zu bieder geworden; den mondainen Ton, den wir doch in einem Billardzimmer nicht entbehren mögen, schlagen allein die ausgezeichnet knapp und stoffecht gestalteten Rauchtische an. Erst in den Silberarbeiten erreicht HAUSTEIN wieder das Niveau, auf dem wir ihn zu sehen wünschen. Die quellende und tropfende, rankende und rollende Linie seines Ornamentes vermählt sich hier wundervoll mit dem edlen Material. Eine auf einem Spiegel stehende Schale kann als ein interessanter Versuch bezeichnet werden; vollendete Leistungen dagegen stellen eine Jardiniere und vor allem eine Dose dar, diese



HANS VON HEIDER-STUTTGART • AUSFÜHRUNG DER GRANITSCHALE: SIEGELSCHE GRANITWERKE, FRIEDENFELS; DER KUNSTSTEINARBEITEN: E. SCHWENK, ULM A. D. D.



THEO SCHMUZ-BAUDISS • BELEUCHTUNGSKÖRPER
K. PORZELLANMANUFAKTUR IN CHARLOTTENBURG



A. NIEMEYER MÜNCHEN • BELEUCHTUNGSKÖRPER
L. NIEDERMEYER, KUNSTSCHLOSSER, MÜNCHEN • •



ANNA STEUER-STUTTGART • WANDLEUCHTER • AUSF.:
PAUL STOTZ, KUNSTGEW. WERKSTÄTTE, STUTTGART

sechseckig mit ebenso ansteigendem Deckel, der in einem zierlichen Elfenbeinknopf endigt.

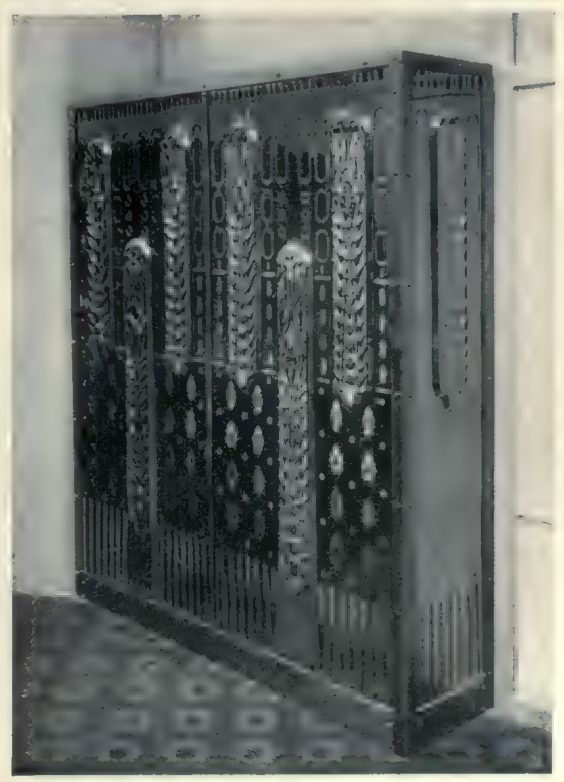
RUDOLF ROCHGA, der sich mit HAUSTEIN in dem schönen und ideenreichen Werke „Form und Farbe im Flächenschmuck“ als ein Erfinder von lebendiger und kultivierter Phantasie erwiesen hat, erweckt diesmal als Raumkünstler Zweifel verschiedenster Art. In seinem Privatkupferstichkabinett sind die Wände zwar geschickt als ein Rahmensystem für Einschiebblätter ausgenützt, aber die Verwendung von naturhellem Leder als Bespannung der unteren Wandstreifen zeugt von geringer praktischer Ueberlegung. An den Keulenbeinen der Tische, an den näpfchenartigen Ornamenten der Schranktüren wird man in formaler, an den verwandten Nuancen des Eschenholzes und des Leders in farbiger Hinsicht Anstoß nehmen. Wie aber soll man sich die plumpe Flaschenform der Beleuchtungskörper erklären? Ein Ausruhen von all diesen Mißgriffen gewährt einzig der Heizkörpermantel aus geschnittenem und getriebenem Messing, ein gutes Stück zweckbewußter Arbeit. Auch von HANS VON HEIDERS Bad mit Vorraum wird man keine befriedigenden Eindrücke heimnehmen. Die gesamte Anlage des ersteren, das sehr tiefe und weite Bassin als Mittelpunkt



PAUL HAUSTEIN-STUTTGART HEIZKÖRPER-VERKLEIDUNG
BEIDE AUSGEFÜHRT VON DER STUTTGARTER METALLWARENFABRIK (WILH. MAYER & FRANZ WILHELM), STUTTGART

des Raumes, von einem feierlichen Thronsessel überragt, muß befremden. Soll der Badende in diesem, dessen rauhen Stein nur ein dünnes Leinentuch bedeckt, die, sagen wir, Verdunstung der Feuchtigkeit auf dem Körper abwarten oder manuell beschleunigen? Wild platzen die Materialien in den Wänden aufeinander: Kupferplatten mit getriebenem Seegetier, gestickte Leinwand, bunte Fliesen und rauher Zementputz lösen sich ab. Von dem köstlichen Komfort des Badezimmers, der mit blinkenden Kacheln, weichen Flanellteppichen und glatten Messingstäben arbeitet, ist jede Spur verwischt. Der fast schwül wirkende Brunnen des Vorraums leidet nicht minder unter dem stilistischen Differenzierungsmangel von Stein und Keramik. Es ist zu wünschen, daß die Eile, unter deren Zeichen, wie mancher Raum, so besonders die letztgenannten zustande gekommen sind, als eine Entschuldigung so fühlbarer Mängel angesehen werden könne.

In dem Raum, der die Werke des Düsseldorfers, ehemaligen Darmstädters Rudolf Bosselt enthält, wird manches Wort der Verwunderung laut. Nicht so über die Skulpturen selbst als über die seltsame Beleuchtung. Das fensterlose ovale Vestibül erhält nämlich sein Licht von den Lampen, die, unsichtbar, auf dem Sims unter der Voute der Decke angebracht sind. In diesem schattenlosen Licht sind auf einer sehr zurückhaltenden Architektur aus griechischem Marmor die Skulpturen streng



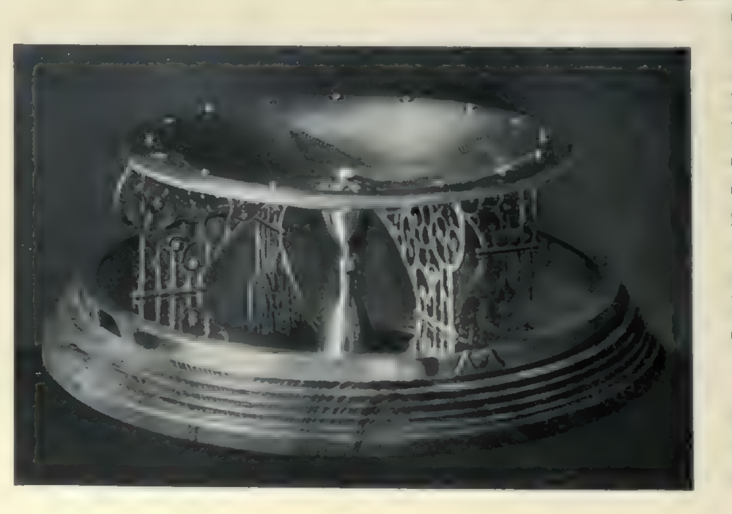
R. ROCHGA-STUTTGART HEIZKÖRPER-VERKLEIDUNG

PAUL HAUSTEIN-STUTTGART • SILBERGERÄT • AUSGEFÜHRT VON PETER BRUCKMANN SOHNE, HEILBRONN A. N.

symmetrisch verteilt. Ueber den Türen die dekorativen Reliefs „Orpheus“ und „Reichtum“, an den Schmalseiten eine als Kniestück behandelte Frauengestalt und eine Gruppe „Geplauder“, neben den Türen kleinere Arbeiten, Tiere u. a. Ihnen allen ist ein aus Realismus und archaischem Stilgefühl gemischter Charakter der Herbigkeit eigen, wie er auch in der Jünglingsgestalt des Behrensschen Säulenhofes den stärksten Reiz bildet.

* * *

Eines der heute schon feststehenden Ergebnisse der Dresdner Ausstellung ist das Ausscheiden Berlins aus der Reihe der künstlerisch führenden Zentren der neuen Bewegung. Gewiß stellt der Anteil, den Berlin in der Raumkunst einnimmt, nicht einen vollständigen Ueberblick des heute dort Geleisteten dar; aber die hier auftretenden Künstler, wie Grenander, Stöving, Sepp Kaiser, bedeuten heute in Berlin so viel, daß ihre Niederlage doch in gewissem Sinne als eine des reichshauptstädtischen Kunstgewerbes angesehen werden muß. Darum wiegt es um so schwerer, wenn wenigstens auf einem Spezialgebiet die Berliner, soweit man überhaupt die Prämiierung als einen Maßstab für die Tüchtigkeit ansehen mag, dem übrigen Deutschland den Rang abgelaufen haben. Und es liegt eine besondere Meinung darin, daß nicht nur die Kgl. Porzellanmanufaktur in Charlottenburg, sondern auch ihre tonangebende künstlerische Kraft, Theo Schmuz-Baudiss, die höchste





SILBERNE ZIERGEFÄSZE • NACH EIGENEN ENTWÜRFEN AUSGEFÜHRT VON GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ, BERLIN

Auszeichnung erhalten hat. Ein von GRENANDER in graublauer Eiche, nicht ohne allerhand konstruktive und dekorative Spielereien, wie die umgedrehten Säulchen und das Motiv der Pfefferkuchenmandel als Dreiblatt, ausgestatteter Raum zeigt die neuen Arbeiten, zu denen SCHMUZ-BAUDISS die Manufaktur, man kann wohl sagen, heraufgehoben hat. Der Künstler hat einmal ausgesprochen, daß er seine Motive direkt in der Pflanzen- und Tierwelt suche, niemals Skizzen auf dem Papier mache, sondern direkt auf die Gefäßform das Ornament komponiere. So ist er von dem Naturalismus, der z. B. noch in dem Fichtenzweigservice des Fürsten von Bulgarien steckte, zu einem Stil vorgedrungen, der oft dicht an die Sphäre der abstrakten Linienornamentik streift. In dieser neuen, farbig-plastischen Dekoration, deren breite Flächen meist von anders gestimmten Rändern umzogen werden, herrscht das Blau mit allen Schattierungen, vom zartesten Taubengrau bis zum exquisiten Heliotrop. Die Vase ist der Hauptträger dieses eigenartigen Dekors, das aber auch Teller, Dosen, Schalen u. dergl. beherrscht. Die stumpfen Biskuitplatten der Schrankfüllungen mit ihrem krakelierten Blattmuster wird man ebenso wie die transparenten Porzellanscheiben des Fensters als Experiment auffassen und danach beurteilen. Alle diese Arbeiten haben gewißlich Stil, vielleicht nicht einen, den man als entwicklungsfähig und vorbildlich bezeichnen möchte, aber doch eine unverkennbare Einheit der künstlerischen Stimmung, und das kann heute nicht hoch genug geschätzt werden.



KARL GROSS-DRESDEN TAUFBECKEN UND KANNE

Die Königliche Porzellanmanufaktur Meißen hat sich, trotz einer reichhaltigen und glänzend hergerichteten



ECKE EINES MODERNEN GARTENZIMMERS STICKEREIEN VON GERTRUD LORENZ-DRESDEN
KORBMÖBEL ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON JULIUS MOSLER, HOFKORBWARENFABRIK, MÜNCHEN



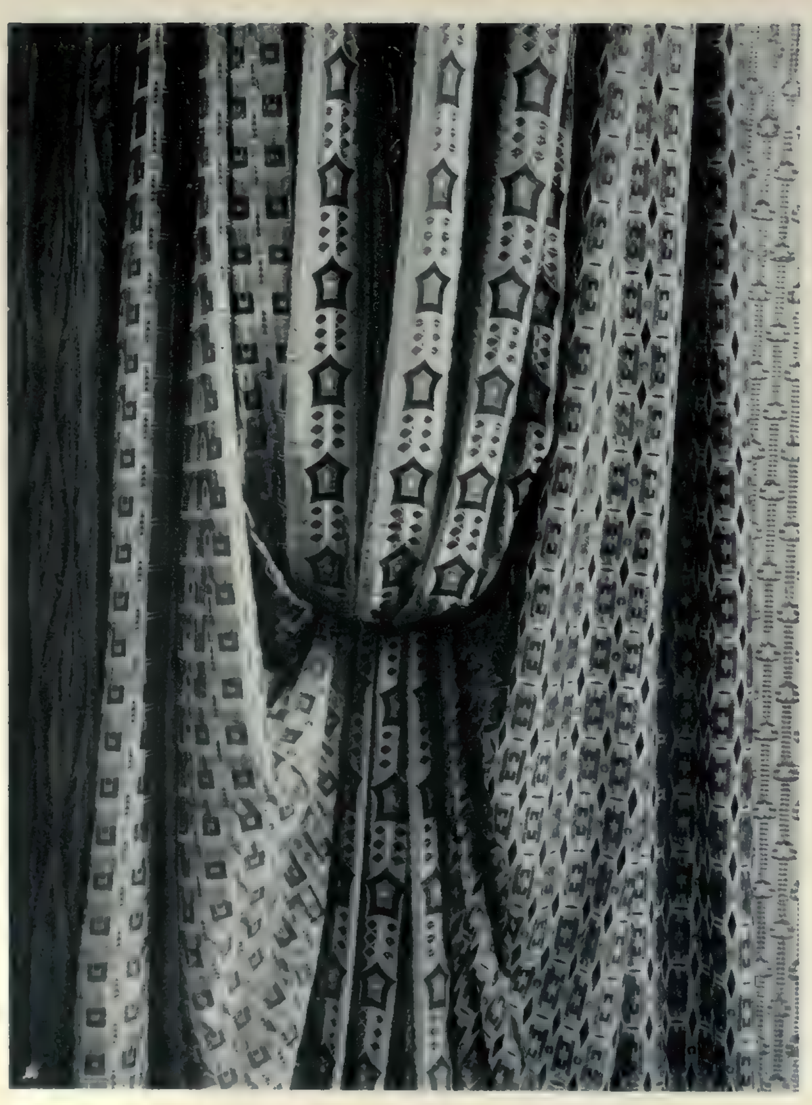
ELSE WISLICENUS-BRESLAU — KISSEN MIT HANDSTICKEREI

KORBMÖBEL ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON JULIUS MOSLER, HOFKORBWARENFABRIK MÜNCHEN

STICKEREIEN NACH EIGENEN ENTWÜRFEN AUSGEFÜHRT VON FRAU GERTRUD LORENZ, DRESDEN



KISSEN UND DECKCHEN MIT HAND- UND MASCHINENSTICKEREI • NACH EIGENEN ENTWÜRFEN AUSGEFÜHRT VON MATHILDE STEGMAYER, DARMSTADT



STOFFE, TEILS AUS WOLLE UND JUTE, TEILS AUS KUNSTSEIDE DER VEREINIGTEN GLANZSTOFF-FABRIKEN, A.-G., ELBERFELD, NACH ENTWÜRFEN VON OTTO GUSSMANN, WILHELM KREIS UND OSCAR HÄBLER ANGEFERTIGT VON JOH. TEICHMANN, DRESDEN, V. MÜLLER & CO., CHEMNITZ, C. A. SPEER, CHEMNITZ, A. SCHEFFNER SOHN, ELBERFELD, UND SCHUBERS & BOHNE, HOHENSTEIN



CURT STÖVING-BERLIN • TAFELGLÄSER AUSFÜHRUNG: B. VON POSCHINGER, OBERZWIESELAU

Ausstellung, mit einem zweiten Preis begnügen müssen. Diese Blamage trifft nicht die Künstler, die für sie arbeiten, sondern die Leitung, in der sich noch immer nicht der große Zug und die weitblickende Politik geltend macht, die allein einer solchen staatlichen Institution den Anschluß an das Leben und seine rastlose Bewegung verschaffen können. Unter den Stücken, die in der hervorragend schön und zweckmäßig durchgebildeten Galerie des Sächsischen Hauses, einer Schöpfung von Wilhelm Kreis, aufgestellt sind, finden sich neben einwandfreien Arbeiten gänzlich verunglückte Sachen, d. h. solche, in denen mit höchstem technischen Aufwand eine künstlerische Nichtigkeit bestritten wird. Die Tiere von dem jungen Paul Walther sind witzig und wirksam charakterisiert und in einem sehr



THEO SCHMUZ-BAUDISS-BERLIN • VASEN AUSFÜHRUNG: KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR, CHARLOTTENBURG



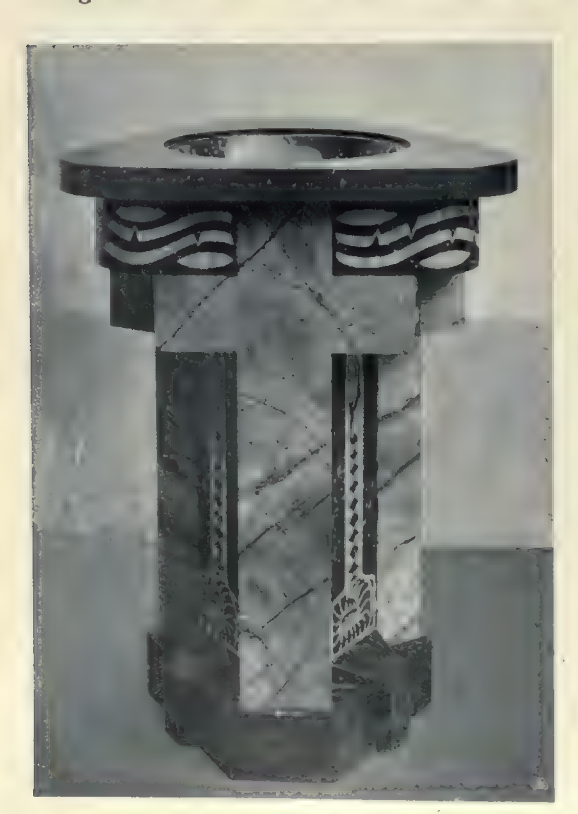
A. BEMBÉ-MAINZ SCHLAFZIMMER

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



ALBIN MÜLLER-MAGDEBURG SERPENTINSTEIN-ARBEITEN
AUSGEFÜHRT VON DER SÄCHSISCHEN SERPENTINSTEIN-GESELLSCHAFT, G. M. B. H., ZÖBLITZ

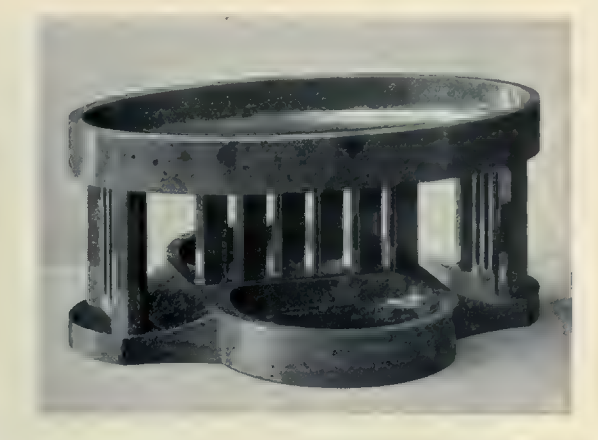
überzeugenden, flächigen Stil durchgebildet. Ein neues Service von RICH. RIEMERSCHMID trifft mit einer derben blauen Dekoration weniger den Ton des Porzellans als etwa den des Steingutes. In den Nachformungen alter Muster haben, das soll nicht verschwiegen werden, die Formen größere Schärfe und die Farben mehr Schmelz und Tiefe errungen. Alles in allem: an Mitteln zu einer wertvollen Produktion braucht es nicht zu fehlen; möge der rechte Weg zur fruchtbaren Verwendung dieser Mittel nur auch bald gefunden werden!



* * *

Einer der ersten, vielleicht sogar der erste Pionier des neuen Kunsthandwerkes in Dresden ist KARL GROSS. Auf den Kunstausstellungen, die GOTTHARD KÜHL mit frischem Lebensblut füllte, war er stets der berufene Organisator der kunstgewerblichen Gruppen, und es ist nicht vergessen, wie schwer gerade diese die Wagschale des Erfolges mit niederdrückten. Ueber die Entwicklung, die der architektonischen Plastik sein Schaffen wies, ließe sich ein eigenes Kapitel schreiben. Und wie seine Persönlichkeit aus dem Reich der fortschrittlichen Architektur in Dresden nicht mehr wegzudenken ist, so hat sein gesunder, stets das Wesen der Dinge klar erfassender künstlerischer Verstand auch der eigentlichen Kunst im Handwerk die wertvollsten Dienste geleistet. Denn er steht selbst mit beiden Füßen im Handwerk drin und weiß, vor allem als Metalltechniker, in Gold und Silber, Zinn und Kupfer, die besondere Note gesunder handwerklicher Arbeit zu üben und zu pflegen. Auch das





ALBIN MÜLLER-MAGDEBURG SERPENTINSTEIN-ARBEITEN
AUSGEFÜHRT VON DER SÄCHSISCHEN SERPENTINSTEIN-GESELLSCHAFT, G. M. B. H., ZÖBLITZ

glänzende Hauptstück in der Gruppe der Dresdner kunsthandwerklichen Einzelerzeugnisse, der große Tafelaufsatz der Dr. Güntz-Stiftung für die Stadt Dresden, den GROSS entworfen und durch die Juweliere HEINZE, EHRENLECHNER und BERGER hat ausführen lassen, zeigt die Hand eines Künstlers, der im Material zu denken versteht, dessen Phantasie mit den natürlichen Schönheiten des kostbaren Stoffes vollgesogen wächst und blüht. Der wundersame Baum, der aus dem wuchtigen achteckigen Topf aufsteigend zwölf schwere Blütenkelche trägt, kann als ein Symbol der kräftig aufstrebenden Elbstadt angesehen werden, deren geistiges und wirtschaftliches Leben so herrliche Früchte zeitigt. Die geöffneten Kelche zeigen in einfachen Gestalten und Gruppen aus Elfenbein Verkörperungen dieser Kulturkreise; man erkennt die Hand des frühverstorbenen AUGUST HUDLER in dem geschlossenen Umriss dieser innig empfundenen kleinen Gebilde. Ueber die Blätter der Kelche selbst aber und in dem zierlichen Rankenwerk, das die Denkmünzen zu tragen bestimmt ist, spielt ein naivquellendes Ornament, dessen naturalistischer Ursprung nur seinen sinnigen Reiz verdoppelt; bis die Spitze des Ganzen in üppig hochstrebendem Geflecht eine Märchenblume von köstlichstem Reichtum der Form gebiert, deren Krönung, die milde Frauengestalt mit der Krone im Haar und den sich eng an sie drängenden Kindern den Grundton, des schönen Werkes lieblich ausklingen läßt. Das meisterhaft ausgeführte Prachtstück, an dem nur die plumpen Reliefs mit den Architekturbildern die Stimmung ein wenig stören, mag unter den Leistungen der modernen Goldschmiedekunst seinesgleichen suchen.



Es ist vielleicht der einzige aber auch der fühlbarste Mangel der Gruppe, die nur Einzelarbeiten des Kunsthandwerks bringt, daß die Pracht- und Schaustücke die einfachen und gediegenen Arbeiten fast ganz zurückgedrängt haben. Die unheimliche Kraft einer Ausstellung, die schlichten und anspruchslosen Erzeugnisse ungeschulter Hände aus dem Bilde des Gesamtschaffens einer Jahresklasse geradezu auszumerzen, muß man hier besonders bedauern. Denn wir haben ja aufgehört, den Dilettantismus als eine Karikatur des Künstlertums einzuschätzen, und wünschen gerade den ungeheuren Aufwand, der auf diesem Felde getrieben wird, als ein Element der künstlerischen Erziehung dem Gedanken einer ästhetischen Kultur der Menge dienstbar gemacht zu sehen. Hier liegen für eine künftige Kunstgewerbeausstellung noch Aufgaben, deren genußvolle Lösung freilich eine organisatorische Spürkraft ersten Ranges verlangt.

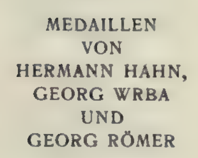
Die kostbaren Teile des Dresdner Ratssilbers, deren Hauptstück eben der Tafelaufsatz von Groß darstellt, sind zum Teil schon früher gewürdigt worden. Von Groß selbst findet sich hier noch eine aus Silber und Amethyst



WILHELM KREIS-DRESDEN PIANINO AUS MAHAGONI MIT FARBIGEN EINLAGEN
AUSGEFÜHRT VON URBAN & REISSHAUER, PIANOFORTEFABRIK. DRESDEN

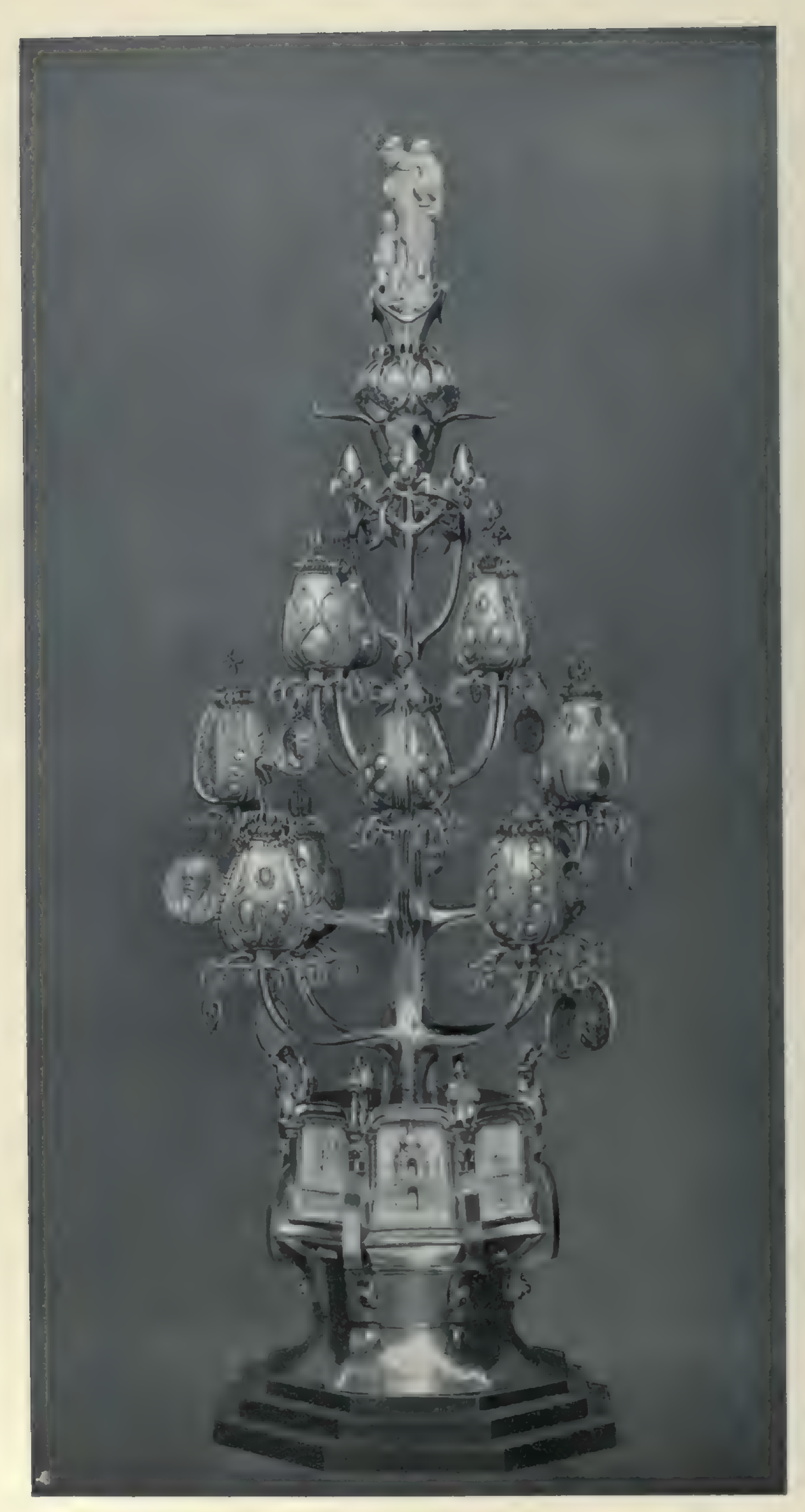
zusammengesetzte Schreibtischgarnitur und eine altväterisch derbe Taufschale mit Kelch. Erich Kleinhempel verziert eine hohe, schlank in Silber getriebene Kanne und einige Becher mit den schmalen und kräftigen Facetten von Achatstein. In Wilhelm Kreis' Blumenschale verleugnet sich nicht der kräftige, großer Gebärde zuneigende architektonische Geist ihres Schöpfers, aber auch die Dekoration der zierlicheren Glieder ist mit Liebe behandelt. Daneben erscheinen Emil Lettrés, Berlin, Dosen und Schalen fast leblos und ausgeklügelt, und auch das phantastische Drahtgerippe erringt selten mehr als den Augenblickserfolg der Verblüffung. Kurt Stövings Gläser schmiegen sich mit dem weichen Fluß ihrer Konturen der Hand angenehm ein. Etwas von der nervösen und empfindsamen Anmut der Mackintosh-Panneaus, aber auch ein Tropfen von dem echt deutschen Märchengrübelsinn der Pankokschen Liniengewächse lebt in den zartfarbigen Stickereien von Mathilde Stegmayer, Darmstadt.

Der Einfluß Laliques, dessen seltsam üppige, farbentrunkene Kunst mit ihren Bouquets von Juwelen, ihrem mystischen Reiz farbig variierten Goldes, ihrem wilden Pathos pflanzlicher und menschlicher Formen alle Aestheten in die hellste Aufregung brachte, zeigt seine Spuren auch jetzt noch in der deutschen Goldschmiedekunst. In den Arbeiten Karl Rothmüllers, München, empfinden wir ihn deutlich: da ist eine verwandte Neigung, die Effekte raffiniert zu häufen, kleine Lichter zu funkelnden Strophen edelsten Materialreizes zusammenzuballen, unbekannten Schönheiten fremder Linienmotive nachzuspüren. Der Dresdner Ehrenlechner schlägt schlichtere Wege ein, er hat Verständnis für die Lyrik der festlich gesteigerten Frauenschönheit und weiß auch die Akzente des anspruchsloseren Alltagsschmuckes sinnvoll zu verteilen. — Ein zierliches, etwas feminines Gartenzimmer, mit Korbmöbeln von Julius Mosler, hat Gertrud Lorenz mit wesensverwandten Stickereien in allen Nuancen des Gelb ausgestattet. Die Stickereien von Else Wislicenus verraten ein äußerst schmiegsames Formtalent und ein, der Wirkungen sicheres Farbengefühl. Wilhelm Kreis versucht den Typus des Pianinos einmal individuell neuzuschaffen, und bleibt dabei gewiß interessant, wenn man auch seinen Entwurf nicht als den inneren Zweck des Instrumentes deutlich charakterisierend wird bezeichnen können. Erich Haenel


MEDAILLEN
VON
HERMANN HAHN,
GEORG WRBA
UND
GEORG RÖMER



GEPRÄGT
VON
GEORG HILTL,
MEDAILLENVERLAG
SCHROBENHAUSEN
(OBERBAYERN)



KARL GROSS-DRESDEN TAFEL-AUFSATZ
AUSGEF. V. DEN JUWELIEREN EHRENLECHNER, J. TH. HEINZE U. A. BERGER, DRESDEN







DETAILS VON DEM TAFELAUFSATZ AUF SEITE 42 • NACH ENTWÜRFEN VON KARL GROSS AUSGEFÜHRT VON DEN JUWELIEREN H. EHRENLECHNER, J. TH. HEINZE U. A. BERGER, DRESDEN ELFENBEINFIGUREN ENTWORFEN VON AUGUST HUDLER †







WILHELM KREIS-DRESDEN SILBERNE BLUMENSCHALE



THEO SCHMUZ-BAUDISS-BERLIN • PORZELLANVASEN



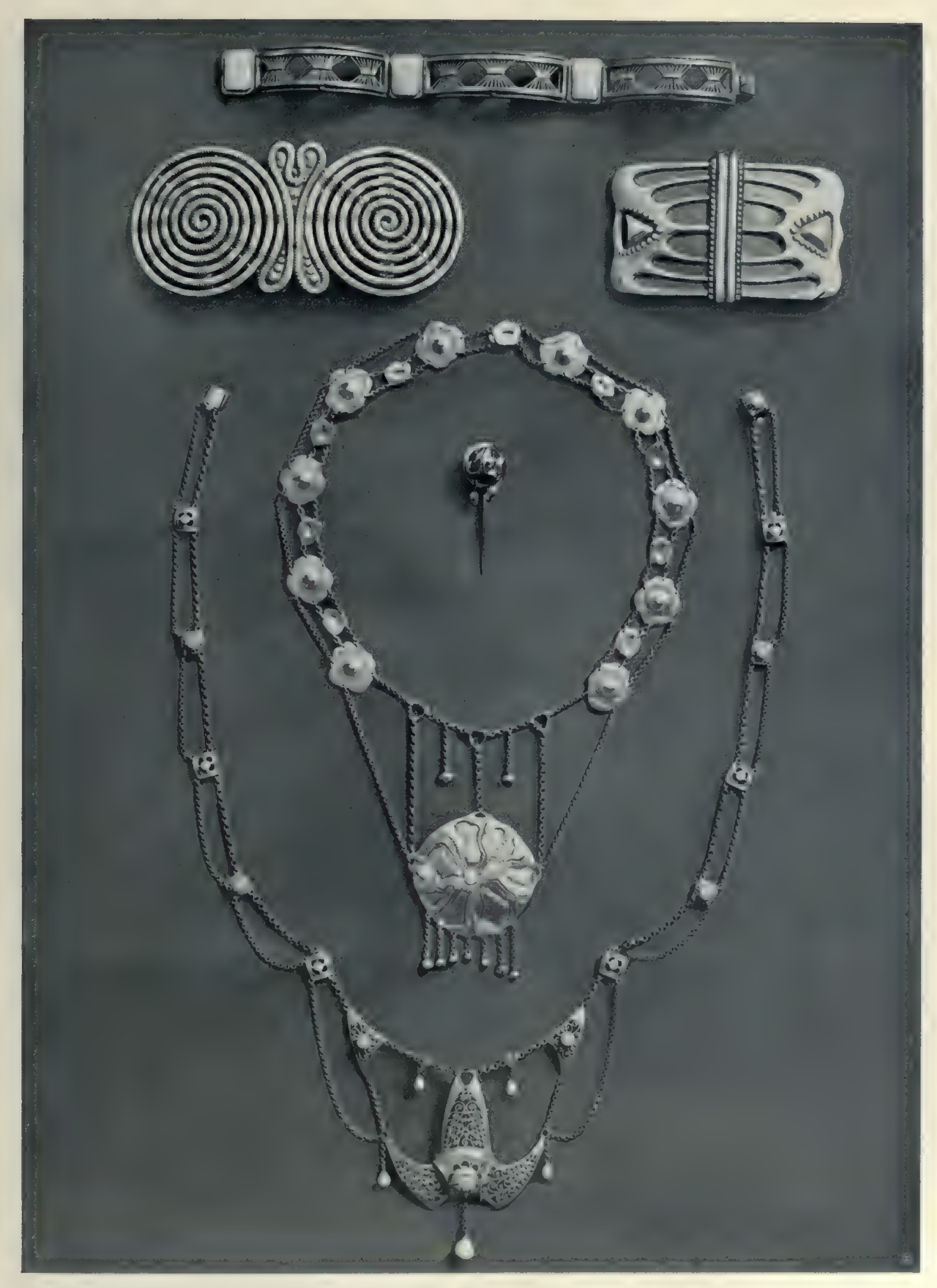
ERICH KLEINHEMPEL-DRESDEN • KANNE UND BECHER



HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE SCHMUCKARBEITEN MIT EDELSTEINEN
AUSGEFÜHRT VON JUWELIER WILHELM FRÖHLICH, BREMEN
Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



JUWELIER KARL ROTHMÜLLER MÜNCHEN — SCHMUCKARBEITEN AUS GOLD UND SILBER



JUWELIER H. EHRENLECHNER-DRESDEN — SCHMUCKARBEITEN AUS GOLD UND SILBER



PAUL WALTHER-MEISZEN ● TIERFIGUREN AUSFÜHRUNG: KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR MEISZEN



HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE ● PORZELLANARBEITEN AUSFÜHRUNG: O. F. RABE, BREMEN

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



LUDWIG VON HOFMANN-WEIMAR DEKORATIVES GEMÄLDE

PRO DOMO

Ich habe auf die Gelegenheit gewartet, mich gegen die Vorwürfe verteidigen zu können, die mir ein großer Teil der Kritik wegen meiner in Dresden ausgestellten Museumshalle gemacht hat. Diese Kritik hat in ihrer Heftigkeit oft keine Grenzen gekannt. Ich verdanke es der Bereitwilligkeit des Herausgebers dieser Zeitschrift, daß ich an dieser Stelle meine Erklärungen abgeben kann.

Ich werde den mir erwiesenen Dienst am besten vergelten, wenn ich mich bemühe, den Beweis zu liefern, daß diese Halle nicht unlogisch in ihrer Konzeption ist, und daß sie nicht gegen die Prinzipien verstößt, deren eifrigster Vertreter ich bin.

Die Kritik gibt Anlaß zu denken, daß ich Verrat übe an den Prinzipien, die ich als die wahren verkünde. Daß ich das Publikum auf diese Weise über mein ganzes Werk täusche, und daß ich mich von Zeit zu Zeit des Knalleffekts jener Prinzipien bediene, die von jedermann ausgezeichnet gefunden werden — denen ich mich aber als Letzter unterwerfen würde!

Das hieße also mit anderen Worten: Ich verkündete, daß alles, was auf Architektur Bezug hat, unbedingt logisch konzipiert sein müsse, in Wirklichkeit aber konzipierte ich selbst nach den Einfällen der wildesten Phantasie. Ich verkündete, daß der Grundcharakter des neuen Stils darin bestände, den logischsten Ausdruck alles dessen anzustreben, was im Bereiche der Architektur und des Kunstgewerbes liegt, und eben in dieser Logik den Sinn und das Wesen einer neuen Schönheit zu finden; in meinen eigenen Werken aber kümmerte ich mich wenig um diese Logik und mißhandelte sie vielmehr auf jämmerliche Weise. Mit einem Wort: ich übte Verrat an dem neuen Stil und an dem Programm, das mit meinem Namen verknüpft sei.

Wenn die Kritik ein Werk als schön oder häßlich hinstellt, so wird es keinem Menschen einfallen, von ihr deswegen Beweisgründe zu verlangen. Das ist Geschmacksache. Jedermann weiß es und legt deswegen nicht viel Gewicht auf diese Art von Kritik. Es gehört eine so große Ueberlegenheit dazu, öffentlich, ohne jede weitere Angabe der Gründe versichern zu können, ein Ding sei schön oder häßlich, daß ich in meinem Leben nur ein oder zwei Personen kennen gelernt habe, die das Recht gehabt hätten, zu sagen: „Das ist schön, weil ich es schön finde." Und gerade diese Personen enthalten sich der Kritik.

Etwas anderes ist es, wenn die Kritik die Logik einer Konstruktion oder das Wesen der



LUDWIG VON HOFMANN-WEIMAR — DEKORATIVES GEMÄLDE

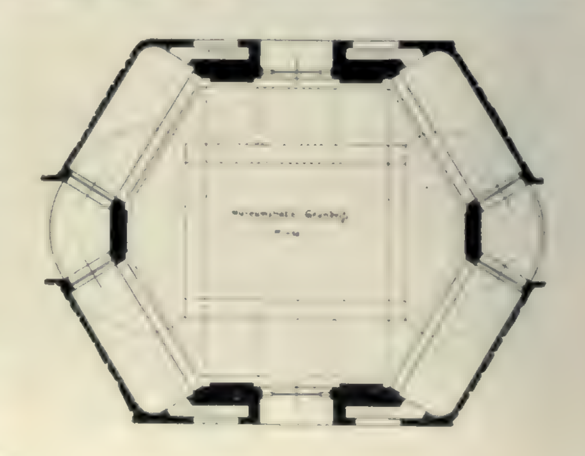
angewandten Materialien anficht. In diesem Falle ist Rede und Gegenrede möglich.

Es ist sehr schwierig, in einem Zeitschriftenartikel das einleuchtend zu machen, was in einer Plauderei vor einer Wandtafel oder auf dem weißen Tischtuch eines Speisetisches leicht verständlich zu machen wäre, und mein Plaidoyer hängt noch mehr als alles, was sonst geschrieben wurde, von dem Grad der Aufmerksamkeit des Lesers ab. Ich erwarte viel von ihm, weil ich ihn bitten werde, Konstruktionsdetails zu studieren und in den beigefügten Abbildungen die viel umstrittenen Teile aufzusuchen.

Bevor ich die Unbegründetheit dieser Anschuldigungen beweise, will ich die wesentlichsten Gründe, welche die Form der Halle bestimmt haben, zusammenfassen. Sie ist der Ausdruck einer Reihe von Bedingungen, die mir die Grenzen meiner Bewegungsfreiheit auferlegten, und ich habe, wie immer, mich ihrer bedienen müssen, um auf eine rein logische Konzeption soviel als möglich an verfeinertem Handwerk und verfeinerter Empfindung zu pfropfen.

Auferlegt war mir als Raum für die Halle ein doppelter Durchgang in rechtwinkliger Kreuzung. Ich war schnell entschlossen, unter keinen Umständen eine so banale und langweilige Raumanordnung als solche sichtbar werden zu lassen. Ich mußte daher zwei der Durchgänge verkleiden, und es konnte das auf einfachstem Wege gelingen: vermittels einer Mauer oder eines Pfeilers von hinreichender Breite. Der Durchgang wurde damit hinter die Mauer oder hinter den Pfeiler verlegt. So ward der Plan entworfen. Und es ergab sich alsdann, daß die für die Aufnahme des Durchgangsverkehrs erforderliche Breite für die Anlage der Nischen maßgebend sein mußte.

Waren diese einmal gegeben, so folgte daraus weiter, daß die Dekorationen über diesen





HENRY VAN DE VELDE-WEIMAR • MUSEUMSHALLE • AUSFÜHRUNG DER HOLZARBEITEN: HOFMÖBELFABRIK H. SCHEIDEMANTEL, WEIMAR; DER BELEUCHTUNGSKÖRPER: O. BERGNER, HOFKUNSTSCHLOSSER, BERKA; DES OBERLICHTS: E. KRAUS, WEIMAR; DER STUCKATEURARBEITEN: GUSTAV SACHSE, WEIMAR

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



LUDWIG VON HOFMANN-WEIMAR — DEKORATIVES GEMÄLDE

Nischen und über den beiden unberührt gebliebenen Durchgängen angebracht werden mußten. So ergab sich eine Schlußfolgerung aus der anderen, und der Plan des Saales entstand wie eine mathematische Gleichung.



Niemand wird sich wohl die Mühe gemacht haben, seine Aufmerksamkeit darauf zu richten, daß die Gemälde meines Mitarbeiters, Ludwig von Hofmann, in die Halle vorspringen, und daß der Längsschnitt der Wände (oder Pfeiler) der Halle genau demjenigen einer Staffelei entspricht.

Das ist allerdings ungewöhnlich! Die elementare Logik, die mich zu dieser Auffassung veranlaßte, nötigte mich zu einer ungewohnten Raumgestaltung dieser Halle. Ich wollte gerade nicht den Eindruck hervorrufen, diese Gemälde seien direkt auf die Wand gemalt, und aus diesem Grund ließ ich sie genügend in die Halle vorspringen, damit die Wand hinter den Gemälden hinauf geführt werden konnte, um das Oberlicht zu tragen. Mehrere Kritiker wollen gesehen haben, daß die Last des Oberlichts auf den Beleuchtungskörpern ruht. Auffallend ist, daß im Gegenteil die Beleuchtungskörper *die Stuckwölbung stützen*, deren Notwendigkeit ich wohl nicht weiter zu erklären brauche, da jedermann weiß, daß es durchaus nicht vorteilhaft ist, wenn das Licht im rechten Winkel auf Malereien fällt.

Alle Einwände gegen die Logik und die Konstruktion dieser Halle sind derartig. Ich habe wirklich so viel als nur irgend möglich betont, daß Marmorplatten den unteren Teil der Pfeiler bekleiden, indem ich alle Fugen dieser Platten betonte und sie um soviel, als ihre Stärke beträgt, in den Raum vorspringen ließ. Trotzdem aber *will* die Kritik dort *Marmorblöcke* sehen, wo *Marmorplatten* sind, die sich mit allen zu Gebote stehenden Mitteln *als solche* erweisen. Trotzdem behaupten sie, ich hätte Marmorblöcke auf profilierte Holzfußleisten gesetzt, ich hätte also ein enorm schweres Material von einem anderen tragen lassen, dessen Widerstandsfähigkeit geringer ist.

Der Längsschnitt des unteren Teils der



LUDWIG VON HOFMANN-WEIMAR — DEKORATIVES GEMÄLDE

Pfeiler wird den unwidersprechlichen Beweis liefern, daß auf die Art und Weise, wie ich das Parkett in die mit Marmorplatten bekleideten Pfeiler übergehen ließ, der Uebergang von einem Material in das andere nichts Unlogisches hat und sich gegen das Wesen keines der angewandten beiden Materialien versündigt; daß im Gegenteil diese Art und Weise den Anforderungen der modernen, ästhetischen Sensibilität und dem elementarsten Raffinement entspricht, das uns den brutalen Ansatz eines Parketts an eine Marmorplatte verbietet. Um so mehr als gerade dieser brutale Ansatz den Eindruck erwecken könnte, es handle sich um Marmorblöcke und nicht um Platten! So sind alle Einwände gegen diese Halle, und aus ihnen ist eine wahre Katzenmusik gemacht worden. Es mag wohl ein leitender Gedanke darin stecken, aber warum soll ich mich um etwas anderes kümmern, als den objektiven Wert dieser Vorwürfe, die mir mit solcher Heftigkeit gemacht wurden, ins rechte Licht zu setzen? Zuguterletzt wird mir noch vorgeworfen, ich hätte die Natur des Holzes vergewaltigt, weil ich das Holz der Konsolen bog, die die Eisenkonstruktion, welche die Bilder trägt, an der Stelle unterstützen, wo sie auf den Pfeilern lastet. Man muß sich wirklich fragen, wo wir denn eigentlich mit unserer Kenntnis des Materials sind? Man muß sich fragen, ob unsere Kunstkritiker denn niemals die gebogenen Holzteile einer Karre, eines Wagens, eines Schiffes oder eines Pfluges bemerkt haben.

Die hier beigefügten photographischen Abbildungen werden am besten den Zweck dieser Konsolen erklären. Sie reichen seitlich bis zum Fuß der Pfeiler, um so eine besondere Form der Nischeneinfassung zu bestimmen. Der organische Zweck dieser Konsolen ist so einleuchtend, daß man ihnen höchstens den Vorwurf machen könnte, zu deutlich ihren Zweck zu bekunden!

Hätte ich wirklich die groben Fehler, die man mir vorwirft, begangen, so hätte man an meinem gesunden Menschenverstand zweifeln können. Statt mich gegen sie verteidigen zu müssen, hätte ich lieber auseinandergesetzt, auf welche Weise ich für diesen Raum neue Formen, neue Profile und neue Ornamente gefunden habe, und wie das Spiel der verschiedenen ergänzenden Bewegungen und Linien das rhythmische Schema dieses Raumes bedingt hat.

Mein Plaidoyer „Pro domo" wäre dadurch einleuchtender geworden und hätte eingehendere Betrachtungen über meine Aesthetik enthalten. Ich kann meinen Gegnern aber nur auf das Gebiet folgen, das sie sich selbst gewählt haben.

HENRY VAN DE VELDE



LUDWIG VON HOFMANN-WEIMAR — DEKORATIVES GEMÄLDE



LUDWIG VON HOFMANN-WEIMAR DEKORATIVES GEMÄLDE



HENRY VAN DE VELDE-WEIMAR • EMPFANGSZIMMER • GEMÄLDE VON MAURICE DENIS-PARIS • AUSFÜHRUNG DER MÖBEL UND HOLZARBEITEN: HOFMÖBELFABRIK H. SCHEIDEMANTEL, WEIMAR; DES TEPPICHS: VEREINIGTE SMYRNA-TEPPICHFABRIKEN, BERLIN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



KAMINECKE DES EMPFANGSZIMMERS — STATUE VON A. MAILLOL-PARIS
AUSFÜHRUNG DES MARMORKAMINS: F. JOHN & SOHN, LEIPZIG



TÜRWAND DES EMPFANGSZIMMERS — GEMÄLDE VON MAURICE DENIS-PARIS
AUSFÜHRUNG DER HOLZARBEITEN: HOFMÖBELFABRIK H. SCHEIDEMANTEL, WEIMAR

ANRICHTE, WEISZ LACKIERT MIT SILBERNEN BESCHLÄGEN • AUSFÜHRUNG: HOFMÖBELFABRIK H. SCHEIDEMANTEL
STUCKARBEITEN VON BILDHAUER GUSTAV SACHSE, WEIMAR



ECKSCHRANK UND STUHL AUS DEM SPEISEZIMMER

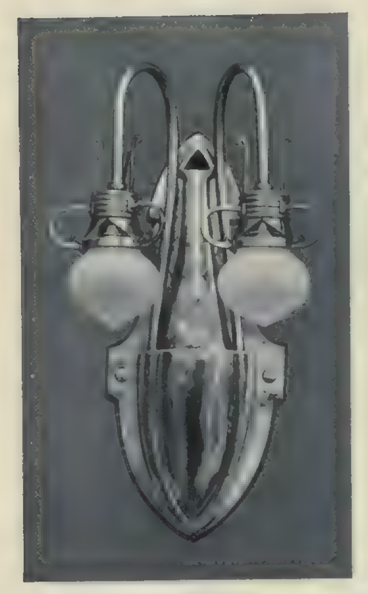


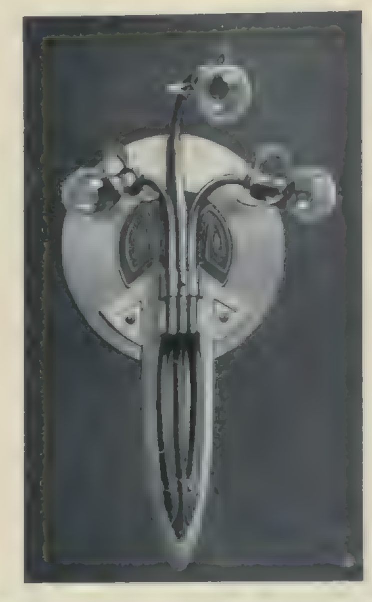
BELEUCHTUNGSKÖRPER AUS DER MUSEUMSHALLE

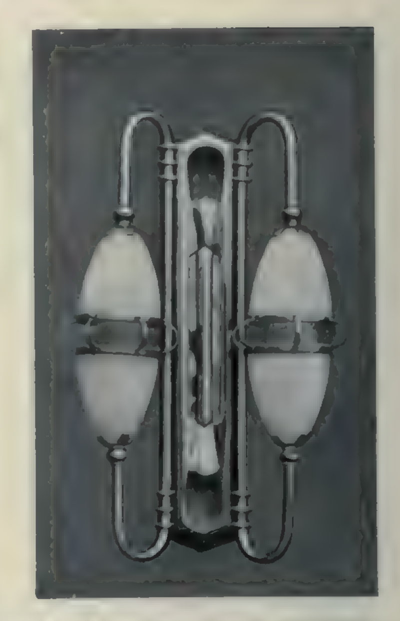


HENRY VAN DE VELDE-WEIMAR — SPEISEZIMMER

AUSF. DER MÖBEL: HOFMÖBELFABRIK H. SCHEIDEMANTEL, WEIMAR; DES MÖBELSTOFFS: WILH. VOGEL, CHEMNITZ; DES SILBERGERÄTS: HOFJUWELIER TH. MÜLLER, WEIMAR: D. TEPPICHS: VEREINIGTE SMYRNA-TEPPICHFABRIKEN, BERLIN; D. BELEUCHTUNGSKÖRPER: HOFKUNSTSCHLOSSER O. BERGNER, BERKA a. I.







WANDLEUCHTER • AUSGEFÜHRT VON HOFGÜRTLER AUGUST WALLACK, WEIMAR (1. 3) UND HOFKUNSTSCHLOSSER OTTO BERGNER, BERKA a. d. ILM (2)

PEDDIGROHR-MÖBEL

AUSFÜHRUNG: AUGUST BOSSE, WEIMAR



KABINETTFLÜGEL UND PIANINO, SCHWARZ MATTIERT • AUSFÜHRUNG. HOFPIANOFORTEFABRIK RÖMHILDT A.-G., WEIMAR



PORZELLAN-SPEISESERVICE MIT BLAUEM DEKOR AUSFÜHRUNG: KGL. PORZELLANMANUFAKTUR MEISZEN



SCHULE HENRY VAN DE VELDE ARBEITEN AUS RHEINISCHEM STEINZEUG
AUSFÜHR.: VEREINIGTE WESTERWÄLDER KERAMISCHE FABRIKEN, HÖHR-GRENZHAUSEN

SILBERNES TAFELGERÄT UND TEESERVICE

AUSFÜHRUNG: HOFJUWELIER TH. MÜLLER-WEIMAR



SILBERNES TAFELGERÄT — AUSFÜHRUNG: TH. MÜLLER, WEIMAR



STEINGUT-SERVICE — AUSFÜHRUNG: FRANZ EBERSTEIN, BÜRGEL b. JENA



SCHWARZ GEBRANNTE TÖPFEREIEN • AUSFÜHRUNG: CARL GEBAUER, BÜRGEL b. JENA



GERHARD MUNTHE-LYSACKER AQUARELL: WELLENPFERDE

GERHARD MUNTHE UND SEINE ARBEIT FÜR DIE KÜNSTLERISCHE KULTUR NORWEGENS

Von ANDREAS AUBERT, KRISTIANIA*)

Selbst in unserm kalten Norden kommt es vor, daß Felder, die tiefes Erdreich haben und nach der Sonnenseite liegen, doppelte und dreifache Heumahd in einem Sommer geben.

Mit solchem ergiebigen Acker dürfen wir die Generation unserer norwegischen Künstler vergleichen, die ihre erste Ernte in den siebziger Jahren brachte, und die späterhin neuen, reichen Ertrag geliefert hat. Es ist die Generation, die ihre beiden kräftigsten Typen in ERIK WERENSKIOLD und GERHARD MUNTHE besitzt.

Die norwegischen Künstler, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts geboren waren, erlebten in ihrer Jugend den Spätsommer der nationalen Romantik, als die nordischen Dramen IBSENS und BJÖRNSONS ihre breiten Laubkronen in unserer Dichtung ausbreiteten. Und wenn die Strömungen im Geistesleben nicht so jäh gewechselt hätten — im übrigen Europa wie im Norden — so wäre die Malerei nach den Gesetzen historischer Entwicklung ohne Zweifel der Spur der Dichtung gefolgt und hätte in kräftigen, großzügigen Darstellungen ein nationales Drama geschaffen. Die besten jener jungen Künstler hatten die Vorstudien schon fertig. Einer ihrer begabtesten Vorkämpfer, EILIF PETERSSEN, hatte Aufsehen erregt durch sein Gemälde „Christian II. von Dänemark verurteilt Torben Okse zum Tode“. Da kam plötzlich der Umschlag durch IBSEN, BJÖRNSON, BRANDES und durch die Weltbewegung jenseits der Grenzen unseres Landes.

Wie tief das Erdreich war und wie keimerfüllt die Luft bei der Begegnung der neuen Gedanken mit den Jugendidealen der Spätromantik, das hat keiner in reicherem Maße, in vollendeterer Form bewiesen als ERIK WERENSKIOLD in seinen Illustrationen zu den norwegischen Volksmärchen, die ASBJÖRNSEN und MOE gesammelt hatten. Ein junger Mann, noch nicht fünfundzwanzigjährig, hat er — draußen in der Fremde, in München — unsere junge norwegische Darstellungskunst zur nationalen und künstlerischen Höhe des klassischen Inhalts jenes Volksbuches emporgeführt. Und bei dieser Arbeit fand er die stärkste Sympathie bei GERHARD MUNTHE. Gemeinsame Jugendeindrücke, gemeinsame Lebensverhältnisse und Gedankenrichtungen hatten diese beiden jungen Beamtensöhne aus dem östlichen Norwegen zu vertrautem Umgang schon früh eng verbunden. Und eben diese beiden Künstler begegnen uns wieder um 1900 in gemeinsamer Arbeit als Illustratoren

*) Zuerst in norwegischer Sprache veröffentlicht in dem kulturhistorischen Sammelwerk „Norden i 1902“.



GERHARD MUNTHE-LYSACKER — DER FREIER (AQUARELL)
(VOLKSLIED „DER FREIER KAM REITEND ZUM HOFE, STOLZ-MARGIT STAND DA, SCHLUG AUS IHR HAAR.")

des ehrwürdigsten Volksbuches unserer Literatur, SNORRES „Königs-Saga". Hierbei ließen beide wieder ihre Träume von der Vorzeit aufleben, sie holten die Studien aus ihrer Jugendzeit hervor, die liegen geblieben waren, da der Realismus der neuen Zeit eindrang. Als reife Männer erbauten sie Neues auf den alten Grundsteinen.

Die gährenden Gedanken, die aufdämmernden Künstlerträume GERHARD MUNTHES, als er, zwanzigjährig, ECKERSBERGS Malunterricht in Kristiania besuchte — mehr auf Wunsch seines Vaters als infolge eines unüberwindlichen eigenen Dranges — sind uns überliefert in einem kleinen Heft, das den Titel trägt: „Ideen, Motive und Studien von Gerhard Munthe", und das vom 15. Juni 1870 datiert ist. Alles, was später im Wechsel der Jahre in seiner Kunst erblüht und zur Reife gediehen ist, keimt hier in Gestalt träumender Zukunftsgedanken. Viele Blätter sind mit anatomischen Zeichnungen gefüllt; es ist MUNTHES Absicht, sich der figürlichen Malerei zu widmen. Mit dem Ordnungssinn eines jungen Akademikers hat er dem Heft ein Inhaltsverzeichnis beigegeben. Es beginnt mit „Volksleben", dann folgen „Bausitten", ganze zwölf Blätter, die sich um den Namen EILERT SUNDT gruppieren, dessen Volksstudien eine so große Bedeutung für die norwegische Kulturgeschichte gehabt haben. Darnach folgt ein Kapitel mit der Ueberschrift „Natur". Es sind nur zwei Seiten, aber es sind Aeußerungen einer Begabung voller Keimkraft, wie die Werke beweisen, die er uns später in seiner ersten Ernte schenkte als einer der nationalsten unserer norwegischen Landschaftsmaler, als der charaktervolle Schilderer des östlichen Norwegens mit seinen großen Waldungen und Bauerngehöften. Zum Schluß folgt „Märchenleben". Es beginnt mit Naturmythen, die MUNTHES eigene schaffende Phantasie gestaltet hat, und schildert die Quelle, die in der Sommerhitze wie Schweißtropfen vom Felsen herabrinnt, die Tannen und Hängebirken, die ihm als das Haar alter Männer und als Lockenfülle junger Mädchen erscheinen. Er spricht „vom Vogelsang an frühem Sommermorgen, da der Tau wie Perlen auf den Zweigen erglänzt und im Gebüsch die Spinneweben in der Sonne glitzern". Dann geleitet er ASBJÖRNSEN und MOE in die Welt der heimischen Sagen und zeichnet Motive und Formen mit einer Charakteristik, die an Seltsamkeit den Phantasiegebilden nahe kommt, mit denen später KITTELSEN die norwegischen Volksbücher illustrierte. Oder MUNTHE arbeitet selbst als Dichter und träumt von den Trollen und den Unterirdischen, von den Holden und den Meerfrauen. In den Vorwürfen, die er in seinen Bildern aus dem Volksleben behandelt, empfinden wir seinen offenen Sinn für die Wirklichkeit, der so eng mit der Heimat verbunden und so charaktervoll in seiner Auffassung ist: hier erweist er sich schon als Realist in jener romantischen Zeit. In anderen Zeichnungen hat er wiederum die Romantik aus der Zeit



GERHARD MUNTHE-LYSACKER — DAS TOTENPFERD (AQUARELL)

DAS „HELPFERD“ BRINGT DEN GEFALLENEN FEIGEN · (PFEIL IM RÜCKEN) · KÖNIG NACH HEL

TIDEMANDS im Sinne und knüpft an TEGNÉRS „Frithjofs-Saga“, an WELHAVENS Gedichte und an IBSENS „Per Gynt“ an. Und unter allen diesen weitausschauenden Gedanken, die uns in dem kleinen Heft entgegentreten, taucht plötzlich — im Jahre 1870 — die Zeichnung eines Webstuhls auf und eines alten Wandteppichs mit der Darstellung der heiligen drei Könige.

Aber die meisten dieser vielartigen Interessen mußten vorläufig zurücktreten. Die äußeren Umstände nötigten MUNTHE, sich mit einer engeren Umgrenzung seiner Kunst zu begnügen. Wie er selbst scherzhaft sich ausdrückte, er „mußte mit der Kunst aufhören, um Landschaftsmaler zu werden“.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß ein so ausgeprägtes Künstlertalent wie GERHARD MUNTHE nur halbbewußt und mehr aus fremdem Antrieb die Künstlerlaufbahn einschlägt. Und nicht weniger eigentümlich ist es, daß eine Künstlernatur, die in ihrem Gefühl so auf das Nationale gestimmt ist, erst langsam und zögernd zum klaren Bewußtsein des Wertes wurzelechter Heimatskunst fortschreitet.

Von unseren norwegischen Malern hatte bereits einer nach dem andern der europäischen Kunst den Rücken gewendet in jenem ersten Durchbruch nach der Pariser Weltausstellung 1878, bevor MUNTHE sich darüber klar wurde, daß auch er Gefolgschaft leisten müsse. Die naturalistische Strömung wurde auf die Dauer zu stark; es genügte ihm nicht länger, in der Fremde norwegische Landschaften „auswendig“ zu malen, es wurde ihm zuwider, „so routiniert in der Komposition zu sein“. Er wollte jetzt mit der norwegischen Natur leben, die seine innersten Gefühle ihn trieben zu schildern.

Bald kam ihm auch das Beispiel der dänischen Kunstbewegung vor die Augen, als er, 1883 zum Kommissar der Nordischen Ausstellung in Kopenhagen berufen, die unmittelbare Treuherzigkeit der dänischen Malerei kennen lernte. Ihre Treuherzigkeit kam über ihn wie ein Vorwurf und bestärkte ihn in seinem Vorsatz, fortan in der Heimat zu leben.

Seit jener Zeit hat MUNTHE dauernd in Norwegen gewohnt, meist in der Nähe der Hauptstadt auf dem Lande, oft ganze Sommer in den Gebirgstälern, und zwar mit Vorliebe in denjenigen, die noch am meisten im Besitz alter Kultur waren.

Bis in die neunziger Jahre arbeitete MUNTHE als einer unserer hervorragendsten Landschafter, als Freilichtmaler mit reiner Palette in reicher und starker Entfaltung seines Könnens. Aber die alten Erinnerungen waren noch in ihm lebendig — die Romantik seiner Jugend wuchs noch in der Tiefe seines Gemüts wie eine Wunderrose auf dem Grunde der blauen See, während oben Tag und Himmel und Ufer sich in der Oberfläche spiegeln. — Und die Wunderrose tauchte auf aus der Tiefe.

Unsere alte, gute Bauernkunst ergriff ihn mit Macht. Ihr eigenartiger Erdgeruch, ihre frohen Farben, ihr starker Stilsinn befruchteten seine Phantasie von neuem. Im Vergleich hiermit erwies sich das falsche Getändel der städtischen Kultur doppelt ärmlich und unwahr. Nichts war unser eigen; wir lebten vom Darlehn; wir fühlten uns fremd in unseren eigenen Wohnräumen. —

In der Stille und im Verborgenen wuchsen die reformierenden Kräfte. Im Innern der Seele spannen sie sich zusammen mit den romantischen Gedanken der Jugendjahre. Und der Umschlag kam mit den neuen romantischen Ideen in Europa und hier im Norden; und wie ein neuer Frühling hielten diese Ideen ihren Einzug in MUNTHES Sinn und Gedanken. Die uralte Ueberlieferung unserer Vorzeit gestaltete sich in seinem Innern als Dichtung, Traum, als Farbe und Form. Es waren keine großartigen Dinge, mit denen das dekorative Schaffen MUNTHES begann. Was er schuf, hatte seinen Zweck in der Ausschmückung des eigenen Heims; es sollte die Augen der Gattin erfreuen. Und sie gab am Webstuhl seinen Entwürfen greifbare Gestalt und Form und Farbe. Der alte, ursprüngliche Webstuhl, den er im Skizzenbuch seiner Jugendjahre 1870 gezeichnet hatte, befand sich nun in Tätigkeit in seiner Wohnung. Es war ein großer Verlust für unsere Kunst, daß Frau SIGRUN MUNTHE die Webarbeit bald aufgeben mußte, da sie ihre Kräfte überstieg. Aus diesen Anfangsarbeiten für das eigene Haus ist MUNTHES Grundlegung unserer nationalen dekorativen Kunst hervorgegangen.



GERHARD MUNTHE EXLIBRIS



GERHARD MUNTHE-LYSACKER

DIE BÖSE STIEFMUTTER KOMMT AN DEN BADEPLATZ UND VERWANDELT IHRE DREI STIEFTÖCHTER IN BÄUME, DIE SIE ÜBER DIE SEE JAGT • • •

Die Arbeit, die er hierin geleistet hat, erstreckt sich auf drei Gebiete: auf seinen dekorativen Bilderstil, seine dekorative Farbe und seine abstrakte Ornamentik. Seine Neuerungen gehen zurück auf die Ueberlieferung unseres Volkes von den uralten Zeiten bis zu der noch eigenartig produktiven Periode des bäuerischen Rokoko im 18. Jahrhundert.

Es ist kein Zweifel, daß der Stil, den wir in MUNTHES Bilderphantasien gewahren, in Beziehung steht zu den Erzeugnissen des alten Webstuhles in ihrer schlichten, breiten Kraft und ihrer stark dekorativen Haltung. Die alten Bildwebereien, die MUNTHE bewogen, seine Kraft in denselben einfachen und starken Vorstellungskreisen zu versuchen, haben ohne Zweifel auch die ersten Anregungen zum neuen Stil seiner Darstellungen gegeben. Und viele seiner geistreichen Phantasien haben ihr volles dekoratives Leben erst in ihrer gewebten Verwirklichung erfahren. Aber dieser Bilderstil MUNTHES hat sich zu etwas Höherem entwickelt, als die Muster für Bildweberei bedeuten. Aus dem Studium der Flächenmuster alter norwegischer Webereien ist allmählich eine ganz neue Gedankenrichtung in seinem Bewußtsein erwachsen, ein neuer Stil, gelöst von der Bildweberei, der zu freier Anwendung in den verschiedensten Techniken geeignet ist. Und wie seine Auffassung zu abstraktem und einfachem Ausdruck kommt im bewußten Gegensatz gegen die Alleinherrschaft der Staffeleimalerei und der geistlosen Unendlichkeit des Naturalismus, so bevorzugt er auch bei der Wahl seiner Vorwürfe das Einfache und Primitive und Urkräftige. Er begibt sich in die fernsten Zeiten, in welche die ehernen Wurzeln phantastischer Volksüberlieferungen hinreichen, und schöpft aus den alten Ritterliedern, der Saga-Dichtung und der Edda. Ja, MUNTHE besitzt ebenso wie sein Kunstgenosse KITTELSEN und der Dichter JONAS LIE selbst etwas von einer primitiven mythenbildenden Kraft. Wir erinnern an seine herrliche Darstellung der „Töchter des Nordlichts".

Wie er in Auffassung und Form von den Ueberlieferungen unseres Volkes ausgeht, so ist auch seine Farbe eine Essenz norwegischen Volkstums. Es war vielleicht seine genialste Tat, daß er mit so klarem Bewußtsein den nationalen norwegischen Farbensinn erkannte. Jedenfalls ist seine dekorative Farbenwahl, vom Standpunkt volkstümlicher Kunst betrachtet, sein bedeutsamster Beitrag für unsere künstlerische Kultur.

GERHARD MUNTHE hat sein Wohnhaus, das er auf der mit Kiefern bestandenen Höhe bei Lysaker am Kristianiafjord besitzt, und außerdem die Villa eines norwegischen Kunstfreundes in einer Weise ausgestattet, die im Grunde auf den Typus eines künstlerisch veredelten Bauernheims hinauskommt. Es ist dies ein Typus, der für unsere Zukunft von grundsätzlicher Bedeutung sein wird, sofern unser Volk zu künstlerischem Bewußtsein erwachen wird. Wie ein Steinwurf in blanker Wasserfläche wird dieser Haustypus immer neue Ringe erzeugen, die bis in die letzten Buchten hineinfluten und in Stadt und Land, in Haus und Hütte ihre Wirkung tragen werden.

Neuerdings hat MUNTHE zum erstenmal sein „abstraktes" Ornamentsystem in 30 Zeichnungen an die Oeffentlichkeit gebracht, eine Auswahl seiner Friese und Vignetten für die Ausgabe von SNORRES „Königs-Saga" in vergrößertem Maßstabe. Diese Zeichnungen enthalten einen ganzen Formenschatz ornamentaler und dekorativer Gedanken in norwegischem Geist. Sie schließen sich an die mittelalterliche Ueberlieferung in persönlichem und modernem Gefühl an und sind gerade durch ihren abstrakten Charakter für die verschiedensten Techniken verwendbar: für die Kunst des Holzschnitzers, für die Ornamentierung des Steines, für Metallarbeiten, für Stickereien und gewebte Stoffe, für Intarsia und gemalte Wanddekoration.

MUNTHE ist in diesen Entwürfen lediglich Komponist. Er schafft eine Welt der Formen, der Themata, der Leitmotive. Die Ausführung seiner künstlerischen Gedanken überläßt er anderen, die befähigt sind, die neue Formensprache zu verstehen und anzuwenden. In dieser Hinsicht ist aber unsere künstlerische Kultur noch nicht weit gediehen. Es wird daher eine der nächsten Aufgaben sein, Kunsthandwerker zu erziehen, die imstande sind, sich in die künstlerischen Ideen MUNTHES einzuleben.

Es wäre gewiß für unsere Kultur von hoher Bedeutung, wenn GERHARD MUNTHE neben seiner künstlerischen Begabung auch noch über das administrative Talent eines WILLIAM MORRIS verfügte, um selbst eine Werkstatt für die verschiedenen Zweige angewandter Kunst zu leiten. Ein Glück wäre es ferner, wenn auch MUNTHES architektonisches Gefühl noch stärker entwickelt wäre, wenn selbst er — mit seiner hohen und seltenen Kultur — noch mehr Sinn für künstlerische Oekonomie, für Raumverhältnisse und konstruktiven Aufbau besäße. Gerade dieser Sinn verdiente



GERHARD MUNTHE-LYSACKER DIE NAJADEN (AQUARELL)



GERHARD MUNTHE-LYSACKER ILLUSTRATION ZU OLAV TRYGVESÖNS SAGA

von uns Norwegern mehr und mehr bewußt und allseitig gepflegt zu werden, — von uns allen.

Gerhard Munthes neue Kunst, die mit dem Anfang der neunziger Jahre beginnt, und die, wie wir gezeigt haben, in ihren Grundzügen eine dekorativ gebundene Kunst ist, hat zwar in dieser ihrer Eigenschaft ihre Begrenzung, aber gleichzeitig auch ihre Stärke, insofern sie ein bewußter Rückschlag gegen die Stillosigkeit unserer Zeit und gegen die zerstörende Uebermacht des Naturalismus ist. Munthes dekorative Stilkunst beherrscht die epische Darstellung und die lyrische Stimmung bis zur Höhe pathetischen Vortrags. Tiefere psychologische Charakteristik erstrebt und beherrscht sie nicht. Sie geht auch nicht darauf aus, die höchsten Anforderungen an die Menschendarstellung zu befriedigen. Das fühlt man sowohl in den Illustrationen zu Snorre als auch in der „Draumkvaede", einem Visionsgedicht des dreizehnten Jahrhunderts, welches Munthe für den norwegischen Buchgewerbeverein ausgestattet hat in einer Ausgabe, die von sehr hoher dekorativer Schönheit und dichterischer Kraft ist, aber der religiösen Vertiefung entbehrt.

Aber die Einseitigkeit in Munthes neuer Kunst ist doch in viel höherem Grade ihre Stärke. Gerade sein Einsatz an neuen dekorativen Gedanken und freischaffender Phantasie ist es, dessen unsere künstlerische Kultur augenblicklich in so hohem Grade bedarf. Er gehört zu den Auserwählten, welche die Zukunft bauen durch ihre ausgeprägte persönliche Eigenart. Dem weltmüden und blasierten Farbensinn Europas setzt er seine kräftige Farbenanschauung und die ungeschwächte Farbenfreude unseres Volkes entgegen. In bewußtem Kampfe stellt er die Schaffenskraft der Phantasie dem „konkreten" Sklavensinn des Naturalismus gegenüber.

Während der Naturalismus gegenwärtig seine letzte Kraft ausgibt, betont Munthe die kardinalen Punkte jeglicher Kunstanschauung: die idealen Kräfte, die sich in der gesamten Kunstentwicklung der Menschheit als die ewigen Grundlagen erwiesen haben. Er erstrebt den ersten Fortschritt in dem Rückschritt: von der Naturbeobachtung zur Vorstellung, von dem sinnlichen Eindruck zur Erinnerung, von der Analyse zur Synthese, von dem Zusammengesetzten zu dem Einfachen. In seiner männlichen Kraft ersehnt Munthe jene Größe und Höhe, welche die Kunst in ihren starken Zeiten besaß.

DIE DRITTE DEUTSCHE KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN 1906

V.

Bei den Verhandlungen des Kongresses für protestantischen Kirchenbau in Dresden bildete den Ausgangspunkt aller die Stilfrage behandelnden Untersuchungen der romantische Doktrinarismus, der die längste Zeit des 19. Jahrhunderts in der kirchlichen Architektur den Ton angegeben hatte. Die Lehre, daß der gotische Stil die glänzendste, ein für allemal unübertreffliche Verkörperung des kirchlichen Baugedankens darstelle, beherrschte den Katholizismus noch unumschränkter als den Protestantismus. Denn bei diesem konnte man schließlich das Herauswachsen des räumlichen Problems des Saales, wie ihn der Kultus forderte, aus dem freien Barock nicht leugnen. Der Meßgottesdienst dagegen schien sich dem Rahmen der mehrschiffigen kreuzförmigen gotischen Basilika am sinnfälligsten einzufügen, eine Anschauung, die um so fester wurzelte, je rühriger der Geist des Mittelalters in der Lehre Roms war. Erst seit den achtziger Jahren erhoben sich aus dem Kreis des katholischen Klerus selbst Stimmen gegen die sinnlose und beengende Verurteilung aller Renaissance- und Nachrenaissanceformen und gegen praktische Verirrungen, wie sie z. B. die Dreischiffigkeit mit ihrem Ueberfluß blickhindernder Pfeiler darstellte. Trotzdem kommt heute noch die Entfremdung zwischen dem katholischen Kultus und aller freien, in dem realistischen Boden der unmittelbaren Gegenwart wurzelnden Kunst an den zahlreichen, vielfach sehr umfangreichen und kostbaren Gotteshäusern römischen Glaubens in einer Weise zum Ausdruck, die jedes gesunde und unabhängige Empfinden abstoßen muß. Das Plagiat an der Vergangenheit, die Lüge ins Antlitz der Zukunft, der Raub an der Existenzberechtigung der Gegenwart — keine der Sünden, die SEMPER einst bei seinem Kampfe gegen die Gotik der Hamburger Nikolaikirche in Worte geprägt hat, fehlt im Schuldbuch der katholischen Kirchenkunst unserer Tage.

Es wäre ungerecht, wollte man an des Münchners RICHARD BERNDL katholischen Kirchenraum, für den die Leiter der Ausstellung in rühmenswertester Liberalität die Hälfte des großen Mittelbaus eingeräumt haben, mit demselben Maßstab herantreten wie an den, der dem protestantischen Kultus geweiht ist. Nirgends sonst in der Ausstellung kämpft der Zweckgedanke mit dem fortschrittlichen Geiste, der in allen Räumen die Wege weist, härter als hier. Der Grundriß, ein einfacher rechteckiger Saal mit einem, nach der Breite entwickelten, gleichfalls rechteckigen Chor und niedrigen Seitenschiffen, die sich in rundbogigen Arkaden nach der Mitte öffnen, weist auf den Gebrauch durch eine kleine Gemeinde, ja auf eine solche ländlichen Charakters hin. Nur an der Eingangsseite erhebt sich eine im Bogen vorspringende Empore, die bestimmt ist, die Orgel zu tragen. Die Stimmung einer Dorfkirche wird durch die dekorative Durchbildung des Raumes verstärkt: über dem Grün der Pfeiler, das weiter oben durch ein Motiv von Grau und Gelb abgelöst wird, bleiben die Wände weiß; die





MAX HEILMAIER-MÜNCHEN — APOSTELFIGUREN (HOLZ)

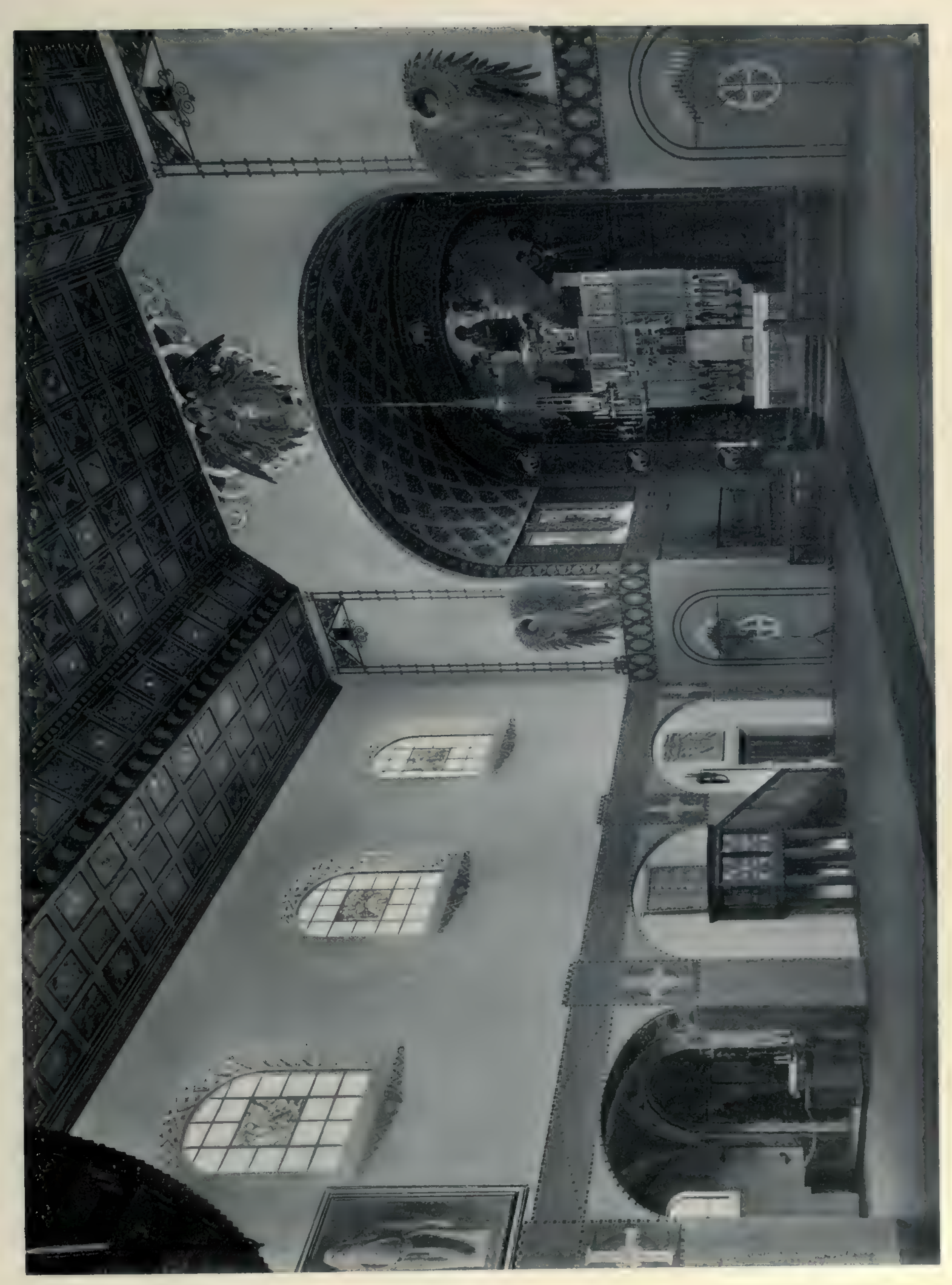


ARCH. OSWALD BIEBER-MÜNCHEN KATHOLISCHE SAKRISTEI

flache Holzdecke trägt Kassetten in Braun, Gold und Grau. In der Altarnische vertieft sich der Ton des Sockels zu einem warmen Braun; der Altar selbst mit seinen schönen, strengen Figuren in Gold, Hellgrau und Grün strebt mächtig zu dem Tonnengewölbe der Decke empor, von dem schweren Lichte der bunten Fenster, hervorragenden Arbeiten von Josef Huber-Feldkirch, umspielt. Auch der Stil der Glasgemälde im Schiff, die Otto Lohr, München, schuf, zeigt Kraft und Charakter. Weniger glücklich sind die figürlichen Dekorationen an der Chorwand von G. G. Klemm, München, der sich sonst als ein Künstler von geschultem Farbengeschmack erweist.

Wenn es früher der kirchlichen Architektur des Katholizismus glänzend gelang, alle Künste in wirkungsvollstem Zusammenklang zu den Sinnen des Gläubigen sprechen zu lassen, so kann hier dem Schöpfer des Raumes das Lob gewiß nicht versagt werden, daß er ein Ganzes von Würde und, soweit es anging, individueller Eigenart aufgerichtet hat, eine Kirche, die durch ihre künstlerischen Stimmungsreize einen Ehrenplatz unter ihresgleichen beanspruchen darf. Die ausgezeichneten schmiedeeisernen Arbeiten, Altarleuchter, Meßglocke, Taufkapellengitter, Kerzenopferstock vor allem, möchte man als Vorbilder hundertfach verbreitet sehen. Unter den Skulpturen mag das Relief von Georg Römer, Adam und Eva, wegen seiner geschlossenen Komposition und seiner schlichten, innigen plastischen Form rühmend genannt werden. Den stilistischen Grundzug, der in dieser wie in so vielen anderen Arbeiten der Münchner Plastiker herrscht, verleugnen auch Max Heilmaiers Apostel nicht. Aber das Gotische, das hier die Formgebung beeinflußt, erscheint dabei doch nicht als eine Aeußerlichkeit, sondern als eine innere Kraft, die nur zu schärfster Charakteristik in dem Geistigen der Köpfe, zu großer und reicher Gewandhaltung und eindrucksvollem Umriß zwingt.

Seitdem die Sakristei Oswald Biebers-München durch eine Ampel erhellt ist, kann man sich an der gesunden und ernsten Stimmung dieses glücklich gegliederten Raumes müheloser freuen. Hier trifft die dekorative Malerei, eine Arbeit von G. G. Klemm, genau den Charakter der architektonischen Form. In Ignatius Taschners erhaben-realistischem Kruzifixus verschwinden Tradition wie Moderne vor der unauslöschlichen Kraft des Kunstwerkes, das an keine Zeit, sondern nur an die Persönlichkeit gebunden ist und allein durch sie den gewaltigen Stoff ganz in der Form aufgehen läßt.



RICHARD BERNDL-MÜNCHEN KATHOLISCHER KIRCHENRAUM
FIGÜRLICHE U. ORNAMENTALE MALEREIEN VON G. G. KLEMM-MÜNCHEN • GLASGEMÄLDE VON O. LOHR-MÜNCHEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906



RICHARD BERNDL-MÜNCHEN MARIENALTAR
MALEREI VON KARL JOHANN BECKER-GUNDAHL, SOLLN b. MÜNCHEN; ALTARDECKE VON DER KUNSTSTICKEREI M. JÖRRES, MÜNCHEN



RICHARD BERNDL-MÜNCHEN ALTAR DES KATHOLISCHEN KIRCHENRAUMS
ALTARGEMÄLDE VON G. G. KLEMM-MÜNCHEN; MALEREI AM ALTAR VON W. KÖPPEN-MÜNCHEN; GLASFENSTER IM CHORRAUM VON JOSEF HUBER-FELDKIRCH, IM HAUPTSCHIFF VON OTTO LOHR-MÜNCHEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906

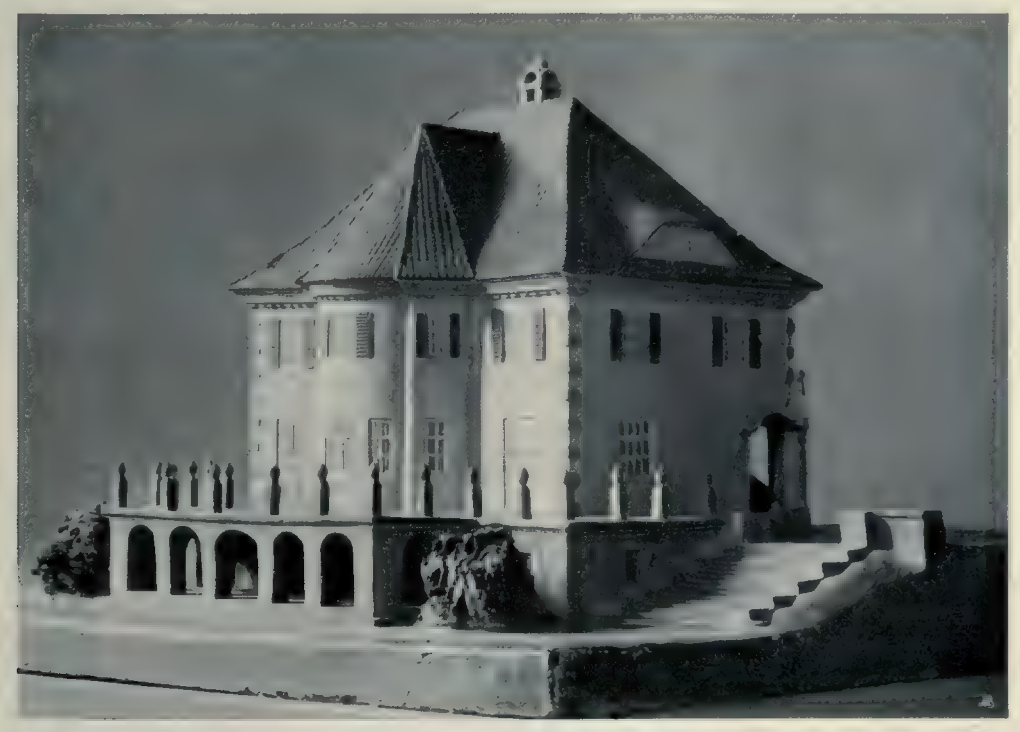


RICHARD BERNDL-MÜNCHEN GESCHMIEDETER ALTARLEUCHTER
AUSGEFÜHRT VON DER KUNSTSCHLOSSEREI REINHOLD KIRSCH, MÜNCHEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906

Wenn das Urteil über den Stand des deutschen Kunstgewerbes im Jahre 1906, wie die Ausstellung ihn verkörpert, den Blick in die Zukunft nicht nur klären, sondern sogar einen Prospekt voll frischen, kraftvollen Lebens malen konnte, so gebührt der Abteilung Schulen nicht der kleinste Dank für diese freudige Perspektive. In diesen Räumen, deren Organisation in den bewährten Händen von Karl Gross lag, zeichnet sich der gewaltige Umschwung unserer kunstgewerblichen Denk- und Empfindungsweise mit überraschender Schärfe. Auf dem Delegiertentag der deutschen Kunstgewerbevereine ist kürzlich über die Stellung und wirtschaftliche Bedeutung der Schulen, besonders über ihren Wert für die Lösung praktischer Aufgaben, über die Lehrwerkstätten, über das Lehrlingswesen, das Verbot von Nebenarbeit für Lehrer der Schulen u. a. viel und oft mit erregtem Eifer verhandelt worden. Die Gegensätze zwischen den Auffassungen der Künstler wie der einsichtsvollen Handwerker und Industriellen hier und der radikale Interessenpolitik treibenden Fabrikanten und reaktionären Zunfthandwerker dort prägten auch diesen Auseinandersetzungen ihren Stempel auf. Um so schwerer wiegt darum der durch Aeußerungen der maßgebendsten Persönlichkeiten deutlich begründete Eindruck, daß vor allem in dem größten der deutschen Bundesstaaten die Leitung des kunstgewerblichen Schulwesens sich der fortschreitenden Entwicklung der Gegenwart klar bewußt und nicht gewillt ist, sich in ihrem weitsichtigen und segensvollen Bemühen, die kunstgewerbliche Erziehung mit den Forderungen der modernen Bewegung in Einklang zu bringen, durch das Geschrei der Ultra-Konservativen stören zu lassen.

In der genannten Abteilung sind Preußen, Sachsen, Baden, Württemberg mit zusammen 59 Schulen vertreten; Bayern war durch die Nürnberger Ausstellung im eignen Lande festgehalten. Die 34 Räume, in denen nach dem Programm der Ausstellung mit ganz geringen, besonders begründeten Ausnahmen nur Arbeiten gezeigt sind, die im Zusammenhang mit dem Unterricht in einem bestimmten Stoffe hergestellt wurden, stellen großenteils selbständige, in sich abgeschlossene Kunstwerke dar. Aber auch dort, wo nur für ein paar Vitrinen Platz war, merkt man das Bestreben, die Gegenstände nicht zu häufen, sondern klar und mit Rücksicht auf den Reiz des Materials zu gruppieren. Wesentlich ist überall eines: nicht nur scheidet das Arbeiten mit



MODELL EINES LANDHAUSES • SCHÜLERARBEIT AUS DER ARCHITEKTURKLASSE DER KUNSTGEWERBESCHULE DRESDEN



TEIL EINER STUCKDECKE SCHÜLERARBEIT DER HANDWERKER- UND KUNSTGEWERBESCHULE BARMEN

historischen Stilelementen, das Dekorieren mit Schmuckformen vollständig aus, sondern durchweg bildet die Natur, und zwar nicht in ihren Einzelheiten, sondern in ihren allgemeinen Erscheinungsformen, die Konstruktion und der praktische Zweck den Ausgangspunkt der Bildungen. So dringt man allmählich dazu vor, dem Material in den Besonderheiten seiner selbständigen Schönheit gerecht zu werden, und stellt die Errungenschaften der modernen Technik eifrig in den Dienst des Schaffens. Die Pflege künstlerischer Schrift, das Studium nach dem lebenden, bewegten Modell schon in den Anfangskursen, das Eingehen auf die organischen Entwicklungsgesetze auch in den bisher unbeachteten Pflanzen sind einzelne Besonderheiten in diesem neuen Lehrprogramm. Und der Erfolg zeigt sich schon jetzt, nachdem kaum ein Jahrfünft vergangen ist, so klar, daß man oft zweifeln mag, wo mehr Geschmack und künstlerische Eigenart walte, in den Einzelerzeugnissen der kunsthandwerklichen Gruppe oder in den Schülerarbeiten dieser Abteilung.



SCHMIEDEISERNES FEUERZEUG • SCHÜLERARBEIT DER HANDWERKER- U. KUNSTGEWERBESCHULE KREFELD

Nur flüchtig kann der Gang durch diese Lehr- und Lernausstellung bei einzelnen bezeichnenden Erscheinungen verweilen. In dem Düsseldorfer Raum, dessen schwere, nüchterne Formen ihr Vorbild deutlich verraten, finden sich eine Anzahl gebatikte Seidenstoffe von außerordentlichem farbigem Reiz. In Barmen erzieht Hugo Steiner-Prag eine Schar von jungen Leuten, die in Buchschmuck, Etiketten, Adreßkarten, Buchumschlägen und aller Art Druckerzeugnissen das nervöse naturalistische Ornament, das auf die Obrist-Debschitz-Schule zurückgeht, mit viel Geschmack zu variieren wissen. In der, als Gesamtraum einheitlich durchgebildeten Koje von Krefeld stehen sehr gute Schmiedeeisenarbeiten. Hanau bringt zierliche Silbersachen, Bunzlau keramische Gegenstände, in denen die gesunde Tradition verständig fortgesetzt wird, während Höhr die Westerwälder Tonindustrie mit Vorbildern versorgt, die, mögen sie technisch noch so vollkommen sein, in ihren Formen nicht immer den Einfluß sehr subjektiver andersstofflicher Arbeiten verleugnen.



GETRIEBENES SILBERGERÄT UND VASEN • NACH EIGENEN ENTWÜRFEN AUSGEFÜHRT VON SCHÜLERN UND SCHÜLERINNEN DER KGL. LEHR- UND VERSUCHSWERKSTÄTTE, STUTTGART



SCHMIEDEARBEITEN • ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON SCHÜLERN DER HANDWERKER- UND KUNSTGEWERBESCHULE ELBERFELD

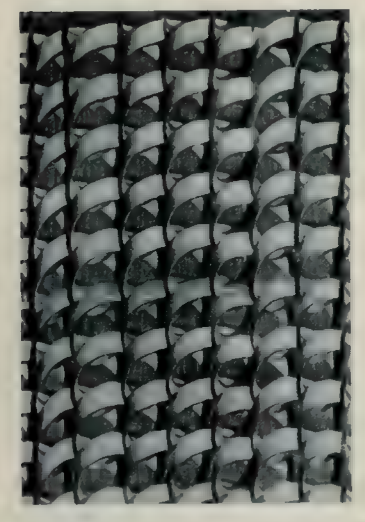
STICKEREIEN UND BUCHEINBÄNDE • NACH EIGENEN ENTWÜRFEN AUSGEFÜHRT VON SCHÜLERN UND SCHÜLERINNEN DER KGL. LEHR- UND VERSUCHSWERKSTÄTTE, STUTTGART

Die Buchbinderfachschule zu Berlin zeigt, durch PAUL KERSTEN geleitet, überraschend geschmackvolle Einbände. Magdeburg ist sehr stattlich mit einem Direktorzimmer vertreten, das in ALBIN MÜLLERS Klasse entworfen wurde. Hier entwickelt FERDINAND NIGG im Textil- und Buchgewerbe einen Flächenstil von so frischem und natürlichem Feinsinn, daß wir die unter seiner Anleitung geschaffenen Arbeiten in die allererste Reihe alles auf diesem Gebiete Geleisteten stellen möchten. Die Art, wie PAUL HERRMANN und RICHARD BÜRCKNER in den Dresdener Schulen die Kinder zu einer natürlichen Betätigung ihrer Phantasie an einfachen dekorativen Aufgaben erziehen, steht wohl heute noch einzig da; wir erwarten von dem Ausbau solcher Bestrebungen Erfolge, die an kulturellem Wert allen Handfertigkeitsunterricht und dergleichen weit überflügeln. Die Fachgewerbeschule für Spielwarenarbeiter zu Grünhainichen i. S. zeigt lustige und volkstümliche Dörfer, Häuser, Burgen u. a. nach Entwürfen von ERNST KÜHN, O. SEYFFERT, HEINR. TSCHARMANN u. a. In den erzgebirgischen Webeschulen, die vielerlei ausgestellt haben, kämpfen fortschrittliche und konservative Strömungen noch sichtlich miteinander. Der schöne Saal der Dresdner Kunstgewerbeschule ist bei den Professoren KREIS und GROSS entworfen, die malerische Ausschmükkung bei R. GUHR; famose kräftige Handtöpfereien, architektonische Modelle, Textilentwürfe zeigen vor allem die energische Betonung der modernen Tendenzen. — Daß die Kgl. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig auf dem Wege ist, zu einer Musteranstalt zu werden, beweist ihre Ausstellung wiederum aufs glänzendste. In Pforzheim, dem Hauptsitz der deutschen Goldwarenindustrie hat sich die Kunstgewerbeschule mit gutem Gelingen in den Dienst der neuen Bewegung gestellt. Karlsruhe zeichnet sich durch sehr tüchtige Lithographien und keramische Arbeiten aus. Die Kgl. Lehr- und Versuchswerkstätte Stuttgart bringt ein Schlafzimmer und ein farbig wenig erfreuliches Wohnzimmer, während die Arbeiten der Metallwerkstätte und die Stickereien der erzieherischen Kraft von PANKOKS Persönlichkeit ein brillantes Zeugnis ausstellen. Auch die Frauenarbeitsschulen zu Ulm, Reutlingen und Stuttgart, sowie die Fachschule für

SCHMUCKSACHEN •• ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON SCHÜLERN UND SCHÜLERINNEN DER KGL. LEHR- UND VERSUCHSWERKSTÄTTE, STUTTGART



LINOLEUMDRUCKE • SCHÜLERARBEITEN DER HANDWERKER- UND KUNSTGEWERBESCHULE KREFELD







SCHÜLERARBEITEN: VORSATZPAPIERE UND DRUCKSACHEN AUS DER HANDWERKER- UND KUNSTGEWERBESCHULE KREFELD

Edelmetallindustrie Schwäbisch Gmünd beweisen, daß sie hinter den Erfolgen jener neuen Anstalt nicht zurückbleiben wollen.

* * *

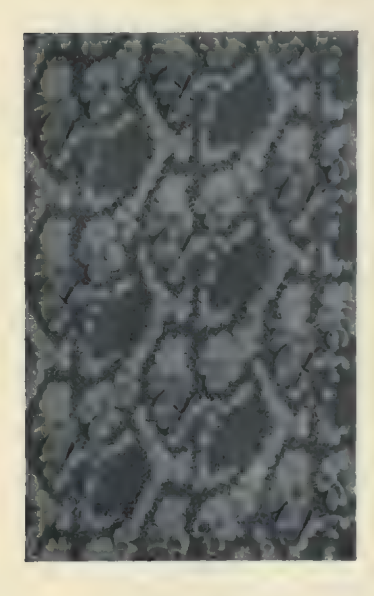
Es ist an dieser Stelle nicht nötig, davor zu warnen, daß man nach den Leistungen der Ausstellung den Stand des deutschen Kunstgewerbes beurteile, wie es dem breiten Konsum heute entgegentritt. Wir wissen allzuwohl, daß die Bewegung noch eine aristokratische ist, und daß alle Energie der Künstler, aller Opfermut der mitgehenden Handwerker und Fabrikanten, alle Agitation der Kritik, ja alle die Zeichen halbverwirrter Bewunderung, wie sie das Publikum spendet, noch viel zu leicht wiegen gegenüber der lastenden Masse unbeweglicher Geschmacksverkümmerung, ja — Roheit, die in der grossen Wagschale der nationalen Kultur liegt. Das soll nicht heißen, als ob den Schwarzsehern Konzessionen gemacht werden müßten. Nein — die innere Spannkraft, die von Anfang an den Nerv der Bestrebungen ausmachte, hat sich jetzt zu einem mächtigen, unaufhaltsamen Schwunge gesteigert, zu einem Schwunge, der auch den Widerwilligen mit fortreißt und aus den Hemmnissen nur neue Energie schöpft. Es ist gelungen, von dem anfangs so engen und abseitsliegenden Reich der nützlichen Schönheit die Kanäle nach den großen Gebieten unsrer moralischen und intellektuellen Kultur zu bauen; und nun auf einmal bemerken wir, daß mancher breite Strom, der jene befruchtet, von den Quellen gespeist wird, die in diesem Boden entspringen. „Das neue Kunstgewerbe ist nicht die Sache einer neuen Formengebung oder eines neuen Ornamentes, sondern einer neuen Gesinnung.“ In diesem Satze liegt alles enthalten, was über Art, Wert und Ziele der Dresdner Kulturtat zu sagen ist: der Stolz auf das bisher Geleistete, das Vertrauen in die schaffende Gegenwart sind die Hoffnungen auf eine reichere und klarere Zukunft. Unzerreißbar sind die Glieder der Kette, die diese drei Kreise miteinander verbinden.

Wir müssen damit rechnen, daß eine Anzahl Jahre vergehen werden, ehe das deutsche Kunstgewerbe sich wieder zu einer so vollkommnen Parade seiner Streitkräfte



Sonntag	▫	7	14	21	28	
Montag	1	8	15	22	29	
Dienstag	2	9	16	23	30	
Mittwoch	3	10	17	24	31	
Donnerst.	4	11	18	25	▫	
Freitag	5	12	19	26	▫	
Samstag	6	13	20	27	▫	

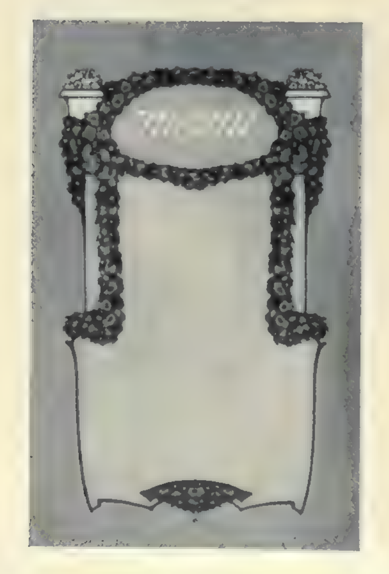
Kalender der Handwerker- und Kunstgewerbeschule CREFELD.







bereit findet. Nicht so leicht dürfte bei dem rastlosen Wachsen und Sichwandeln in der Produktion eine Stadt Männer finden, die in gleicher Konzentration, mit gleicher Anspannung aller Kräfte das Unternehmen einer Universalausstellung des gesamten kunstgewerblichen Schaffens wagen. Die Industrie, die nicht zu uns gehört, freilich wird bald den Versuch machen, zu zeigen, daß es auch ohne die Künstler geht. Sie, die im Guten und Schlechten stets von den Künstlern gelebt hat, sieht auch heute noch nicht ein, daß es dem Geiste unserer Kultur widerspricht, wenn der intellektuelle Hersteller einer Ware neben dem materiellen beiseite geschoben wird. Mit Worten läßt sich diese Ansicht kaum bekämpfen, d. h. mit Worten, die an die Vertreter solcher Gesinnung selbst gerichtet sind. Das Publikum allein ist hier berufen, die Grundsätze der Gerechtigkeit, ja des einfachen Anstandes wieder in den geschäftlichen Gebrauch einzuführen. Es muß sich daran gewöhnen, keine kunstgewerblichen Erzeugnisse zu kaufen, ohne nach dem künstlerischen Ursprung zu fragen, keine Aufträge einer Werkstatt zu übertragen, ohne den maßgebenden Einfluß eines Künstlers auf die Herstellung zur Bedingung zu machen. Das ist auch eine

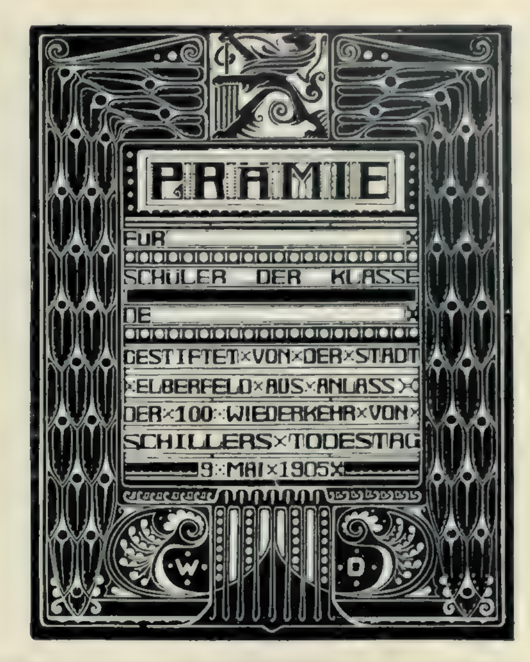






▪ ▪ SCHÜLERARBEITEN AUS DER FACHKLASSE FÜR LITHOGRAPHIE DER HANDWERKER- UND KUNSTGEWERBESCHULE BARMEN ▪ ▪ ▪





HOLZSCHNITTE • SCHÜLERARBEITEN AUS DER HANDWERKER- UND KUNSTGEWERBESCHULE ELBERFELD

Art „Kunsterziehung", und eine, die das Odium, das für viele heute diesem Schlagwort anhaftet, endgültig zu tilgen imstande wäre.

Die Schlußbetrachtung drängt dazu, das Fazit der Ausstellung nach der Richtung zu ziehen, daß einer bestimmten Gruppe, oder gar einem einzelnen Künstler die führende Rolle zuerkannt, einer technischen Branche die Ueberlegenheit auf dem Markte der tüchtigen Moderne beglaubigt wird. Einem solchen Verfahren, das zu reizvoller Gegenüberstellung der mancherlei Individualitäten, zu mancherlei fesselnden Perspektiven auch willkommenen Anlaß gab, möchten aber gewisse, man könnte fast sagen politische Schwierigkeiten eignen, denen gerade an dieser Stelle auszuweichen leichtverständliche Verhältnisse gebieten. Weitfruchtbarer indes als eine derartige kritische Generalzensierung wäre der Nachweis, daß auf allen Gebieten, lokalen wie sachlichen, die Notwendigkeit eines engen Zusammenarbeitens von geistig und materiell Schaffenden zur festen Ueberzeugung geworden ist. Dieser Nachweis kann heute noch nicht geführt werden. Wir müssen uns darauf beschränken, den Blick für die eigentümlichen Zustände in dem Gefüge des kunstgewerblichen Gesamtorganismus klar zu erhalten. Und auch da ist die Orientierung nicht eben einfach. Nicht wenige von den alten Stützen, auf denen das mächtige Gebäude des neuen Geschmacks fest zu ruhen schien, haben sich durch die Ausstellung so morsch und unsicher gezeigt, daß man geradezu davor warnen muß, auf sie noch weiterhin zu bauen. Dafür sind eine Anzahl kräftige Pfeiler entdeckt worden, die, wenn auch schlank und zierlos, dennoch Tragfähigkeit und Dauer versprechen. Der Werkstoff ist vorhanden, an Formen fehlt es nicht; wer Bauherr sein will, wird auch den Baumeister nicht entbehren.

E. Haenel

Schülerarbeiten entworfen und ausgeführt in der Fachklasse für Buchausstattung
Leiter J. A. Loeber Jr.
Assistent Fr. Weisse



BUCHEINBÄNDE • NACH EIGENEN ENTWÜRFEN AUSGEFÜHRT VON SCHÜLERN DER HANDWERKER- UND KUNSTGEWERBESCHULE ELBERFELD

G. F. WATTS' VORREDE ZUM „KUNSTHANDFERTIGKEITS-UNTERRICHT“

(Uebersetzt und eingeleitet von FRANK E. WASHBURN-FREUND)

Der im vorigen Jahre fast im tizianischen Alter und in tizianischer Arbeitsfrische dahingegangene WATTS ist bei uns in den letzten Jahren durch mancherlei Publikationen als der Maler großer Ideen, vom Leben und vom Tode „bekannt“ geworden. Viele spotten seiner als eines Zweckkünstlers, manche aber haben schon gelernt, ihn als eine bedeutsame, noch in die Zukunft hineinreichende Kulturmacht zu schätzen. Wer aber weiß es, daß dieser „Ideenkünstler“, dieser „Moraltrompeter“, wie ihn wohl manche in ihres Herzens Unverstand heißen mögen, auch das größte und zwar aktive Interesse an jener Bewegung nahm, in der wie in den übrigen Kunstbewegungen England — natürlich auf Grund seiner sonstigen Entwicklung, nicht aus irgend welchen dunklen Gründen tiefer gehender Volksanlage oder dergleichen — vorausgegangen ist, an der „Kunst im Handwerk“?

Diese Bewegung ging in England — wiederum aus sehr begreiflichen Gründen — von vornherein nach zwei Seiten hin, wodurch sie sich von der auf unserem Boden gewachsenen unterscheidet. Wohl galt es auch dort, der stil- und zuchtlosen Häßlichkeit, die sich in das tägliche Leben und alle seine Betätigungen eingeschlichen hatte, den Krieg zu erklären und das Verlangen nach einer würdigeren Ausgestaltung der Umgebung des täglichen Lebens zu wecken. Sofort aber setzte auch schon der aus echt sozialem Geist wie aus tiefgehendem Verständnis geborene Gedanke ein, den Moment des Schaffens solcher neuen Lebenskunst selbst in den Dienst eines befreiteren und erweiterten Lebens zu stellen, d. h. nicht so sehr allerlei Künstler der Palette dazu zu veranlassen, sich der neuen Bewegung tätig anzuschließen, als vor allem das Kunstfühlen und noch mehr das Kunstschaffen — in den hier sich natürlich ergebenden Grenzen — in den breiten Massen des Volkes wieder zum Leben zu bringen. Denn man fühlte: Nicht nur könne wahre Kunst erst dann ein gesundes, zukunftsversprechendes Leben führen, wenn sie alle Lebenserscheinungen durchdringe, sondern auch der gesamte Volkskörper müsse dazu wieder künstlerisch zu empfinden gelernt haben. Darum traten Männer wie RUSKIN, ROSSETTI, später MORRIS, BURNE-JONES, WALTER CRANE u. a. als Lehrer in die Arbeiterwerkstätten ein, um dort Hunderten, ja Tausenden die Elemente des Kunstsehens und -wirkens zu lehren, um den Verheerungen des von RUSKIN verfluchten Maschinenzeitalters entgegenzuwirken.

Wie hätte gerade WATTS, der Mann, der seinen Zeitgenossen vor allem innere Freiheit



BUCHGEWERBLICHE ARBEITEN • ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON SCHÜLERN DER KLASSE UND WERKSTÄTTE FÜR BUCHGEWERBE DER KUNSTGEWERBE- UND HANDWERKERSCHULE MAGDEBURG

SCHÜLERARBEITEN DER KGL. AKADEMIE FÜR GRAPHISCHE KÜNSTE UND BUCHGEWERBE, LEIPZIG

bringen wollte, hier zurückbleiben können! Ob er, als er sich dieser Bewegung anschloß, dazu durch das Beispiel anderer gebracht wurde, läßt sich nicht mehr sagen, in jedem aber wirkt ja der Geist seiner Zeit mit und treibt zur Stellungnahme. Charakteristisch nun ist, wie er an der Bewegung teilnahm. Da kann sich seine Persönlichkeit, sein Streben natürlich nicht verleugnen. Nicht die Schönheit als solche ist ihm das Ziel, sondern deren Macht, das Leben reicher, freier, lebenswerter zu gestalten. Er denkt wie TOLSTOI bei der Kunst vor allem an ihren kulturellen Wert, und den will er dem Leben der Enterbten zugänglich machen, daß auch ihnen die Sonne ins Herz scheinen und es fröhlich und jung machen könne. Denn echte Kunst führt zur Natur, zum Naturverstehen, zum sich ein und eins fühlen mit der Natur. — Und so tat er einen großen Schritt: Zusammen mit seiner für diese Fragen aufs höchste begeisterten Frau beteiligte er sich eifrigst an dem Zustandekommen einer „Gesellschaft für häusliche Kunst und Gewerbe“ („Home Arts and Industries Association“) und durchtränkte sie bald ganz mit seinem Geiste. Die Sitze dieser Gesellschaft sind auf dem Lande; Landarbeitern und ähnlichen vernachlässigten Gliedern der Gesellschaft, die zwar der materiellen Natur vielleicht nahe leben, ihr aber innerlich fern sind durch die beugende Gewalt übermäßiger und einseitiger Arbeit, sollen so neue Gebiete der handlichen wie geistigen Tätigkeit erschlossen werden. In seinem eignen Dorf in Compton, in dem sein Landhaus „Limnerslease“ (zu deutsch: „Malers Pacht“) steht, nahe dem kleinen, altertümlichen Städtchen Guilford, wurde so von ihm eine Töpferschule ins Leben gerufen, deren Erzeugnisse, einfache aber geschmackvolle Gefäße aller Art, nun einen weiten Absatz finden. Da arbeitet jung und alt in freien Stunden, und solch eine Kunstfertigkeit erlangten die Dörfler, daß die Grabkapelle des Dörfchens von ihnen allein aus verschieden glasierten Ziegeln etc. erstellt wurde. Dort ruht jetzt der Altmeister selbst, ruht wie in beglückendem Schlaf, denn er ist noch lebendig unter den Seinen.

MACMILLAN spricht in seiner WATTS-Biographie (HUGH MACMILLAN: The Life and Work of G. F. WATTS, DENT & CO., London 1903) von dieser Tätigkeit folgendermaßen: „Man fand in der Nähe des Dorfes ein Lager granithaltigen Tones, der sich für Töpferarbeiten aller Art ganz ausgezeichnet eignete. Dieser Fund gab dem Meister und seiner Frau den Gedanken ein, eine Schule zu gründen, in der sie den jungen Leuten des Dorfes und der Umgegend lehren könnten, allerlei Gegenstände herzustellen, die nicht bloß deren künstlerische Fähigkeiten zur Entfaltung bringen, sondern auch einen geschäftlichen Erfolg eintragen sollten. Und ihre Mühe wurde ihnen reichlich gelohnt, denn es stellte sich heraus, daß der Erfolg in jeder Hinsicht ein außerordentlicher war. Nicht bloß erhielten die Bewohner eine sie aus den alten, jedes persönliche Regen und Gestalten unterdrückenden Gewohnheiten herausführende Tätigkeit, auch ihr Geschmack wurde dadurch erzogen und verfeinert... Dann ergab sich, daß eine derartige Arbeit, in der persönliche Geschicklichkeit, persönlicher Geschmack so bedeutsam mitsprechen, eine Arbeit, die von dem Arbeiter in allen ihren Teilen selbst fertig gestellt wird, als ein moralischer Faktor von höchster Bedeutung zu wirken imstande ist. Sie hebt den Mann in seiner ganzen Lebenshaltung, macht ihn geradezu zu einem höheren Wesen, erhält ihn nüchtern und fleißig, gibt seinen Anlagen Form, veredelt seine ganze Natur und befreit sie von niederdrückender Enge. Es war schon lange vorher WATTS' heißer Wunsch gewesen, nicht bloß das Schöne jeglichen Gegenstand des täglichen Lebens durchdringen zu lassen, sondern vor allem auch den unbewußten künstlerischen Instinkt zu wecken, der dem Menschen ganz allgemein zu eigen ist, denn er hielt dafür, daß in jedem Kind wirkliche künstlerische Fähigkeiten schlummerten.“

Im Jahre 1892 nun forderte ihn der „Nationale Verein zur Förderung der Kunst“ („The National Association for the Advancement of Art“) auf, für eines seiner Büchlein, das technische Ratschläge für allerlei Kunsthandfertigkeiten enthält, ein Vorwort zu schreiben. In diesem läßt sich der Alte nun aus über seine Ansichten, Wünsche und Erwartungen, die er von dieser Bewegung hegt. — Da der darin vertretene Standpunkt an sich für uns in Deutschland und speziell in München von großem Interesse ist, und da die Vorrede im übrigen auch in jedem Wort den ganzen Menschen WATTS und sein künstlerisches Wollen uns vor Augen stellt, so folgt die kleine Abhandlung hier ganz in Uebersetzung und möge nun für sich selbst sprechen. Was könnte man auch den eignen Worten des verehrungswürdigen Meisters hinzufügen! — Vielleicht fällt manches seiner Worte auf guten Boden und trägt Frucht, nichts Lieberes würde er sich selbst gewünscht haben.

„Man hat mich um ein paar Zeilen als Vorwort für diese Seiten gebeten, die zur Förderung

SCHÜLERARBEITEN DER KERAMISCHEN FACHKLASSE DER KGL. KUNSTGEWERBESCHULE, DRESDEN

SCHÜLERARBEITEN DER KERAMISCHEN WERKSTÄTTE DER KGL. LEHR- UND VERSUCHSWERKSTÄTTE, STUTTGART

des Kunsthandfertigkeitsunterrichtes unter der breiten Masse des Volkes dienen sollen. Wiewohl ich mir meines Unvermögens bewußt bin, dies in gefälliger Form und mit der dazu nötigen Sachkenntnis zu tun, komme ich dem Wunsche doch nach nur aus dem Grunde, auf diese Weise meine völlige Uebereinstimmung und mein tiefgehendes Interesse an dem Werke und all den daran Beteiligten zu bezeugen. Ich betrachte diese Bewegung als eine der nützlichsten unter all den modernen Bestrebungen und bedauere nur, nicht imstande zu sein, einen tätigeren Anteil an ihr zu nehmen.

Jede Einrichtung, deren Aufgabe es ist, das Leben derer lichter zu gestalten, die Glück und Zufall nicht begünstigt haben, sollte von all denen Ermutigung und Unterstützung beanspruchen dürfen, die in Muße leben oder anderweitig zu helfen in der Lage sind. Wenn nun diese Aufgabe gar noch darin besteht, seelische Gaben lebendig werden zu lassen und zur Entwicklung zu bringen — Gaben, die ein besonderes Erbgut der Menschheit darstellen, aber in unserer Zeit, soweit der größte Teil der menschlichen Gesellschaft in Betracht kommt, befremdenderweise im tiefsten Schlaf liegen — so kann solch ein Appell von niemandem überhört werden. Wenn man diese Frage ohne alle Enge, von einem höchsten Standpunkt aus betrachtet, so erscheint dieser Appell nichts geringeres darzustellen als eine soziale Pflicht, die geradezu zu einem religiösen Gebot wird, alles nur mögliche zu tun, um jeden nur immer denkbaren Ausgleich für die zu finden, deren Leben sich durch das ewige Einerlei ihrer täglichen Arbeit so maschinenmäßig, so leer und öde gestalten muß. — Wenn das Heim ohne allen Reiz mehr ist, wenn die Heimat selbst keine Liebesfesseln mehr für ihre Kinder besitzt, dann ist das Bestehen eines Volkes in seinen Grundfesten erschüttert. Dumpfe Unzufriedenheit, die sich leicht zu Groll und Empörung steigert, kann da gar schnell zu einem tätlichen Ausbruch des angesammelten Hasses führen. Menschen, die da fühlen, daß ihnen Gesetz und Ordnung keinen merklichen Vorteil bringen, werden sicher kein sonderliches Interesse dafür entwickeln. In dem Wettrennen um Reichtum hat man nur zu sehr vergessen, daß der Reichtum allein weder Würde noch auch dauernde Sicherheit zu verbürgen vermag, — keine Würde, solange die Hauptmasse der Bevölkerung durch abstumpfende Arbeit und schimpflich ausgebeuteten Wettbewerb der Zuvielen auf der Stufe erbärmlicher Niedrigkeit festgehalten wird, — keine Sicherheit, solange sich eine Riesenzahl unter der Last eines unbefriedigten Daseins dahinschleppt, solange gerade die tatkräftigeren und geweckteren Geister unsere Küsten verlassen, um, wenn auch nicht geradezu Feinde, so doch Söhne zu werden, die für ihre Mutter nur sehr wenig Liebe überbehalten, denn diese ihre Mutter hat sie ja selbst so lieblos behandelt.

›Wir leben allzuviel der ‚Welt', ob früh ob spät,
Vergeuden unsre Kraft im Greifen und Verschwenden.‹

So schrieb Wordsworth vor fünfzig Jahren, und diese Richtung, die unsere Tatkraft eingeschlagen, diese Strömung, in der sich die Tätigkeit aller bewegt, die ist seit jener Zeit noch von Tag zu Tage ausgeprägter und stärker geworden, bis nunmehr jede Entdeckung und jede Erfindung nur noch dem einen Zwecke — wenn nicht unmittelbar so doch in der Erwartung — dienen muß und nur noch von diesem überhaupt ins Leben gerufen wird, dem Zwecke: „zu greifen und verschwenden".

Ob es nun richtiger sei, unseren materiellen Reichtum noch zu steigern oder ihn zu vermindern, soviel steht fest, das Streben muß nach einem allgemeiner verbreiteten Wohlbefinden und Zufriedensein gehen, denn nur ein glückliches Volk wird ein reiches Volk sein, reich im besten Sinne, nämlich in der Sicherheit, daß seine Kinder im Falle der Not treu und fest für es eintreten werden. Das ist dann ein Reichtum, den die Geschicke des Krieges nicht berühren können, eine Sicherheit, die das Schicksal nicht anzutasten vermag.

Das Rennen und Jagen nun nach allem, was man als weltliche Vorteile betrachtet, hat das Lustgefühl für das Schöne zertreten und getötet, und zertreten und getötet auch das Verständnis für die absolute Notwendigkeit dieses Gefühles als eines Elementes, das im täglichen Leben zur inneren Befriedigung nicht ungestraft entbehrt werden kann. In Zeitaltern, die weniger nur dem Anhäufen von Reichtum um seiner selbst willen sich hingaben, muß man diese so notwendige Funktion jenes Gefühles ganz unbewußt empfunden haben, das beweist die Tatsache, daß in allem, was getan, in allem, was geschaffen, in allem, was gebraucht wurde, ein Hauch künstlerischen Sinnes deutlich zu spüren ist, in den Gebäuden, in der Kleidung, in den Festzügen, kurz in allem und jedem, vom Gotteshaus bis herab zum unscheinbarsten Hausgerät. — Unsere Tagungen zur

SCHÜLERARBEITEN DER KERAMISCHEN FACHKLASSE DER GROSZHERZOGL. KUNSTGEWERBESCHULE KARLSRUHE i. B.

STEINZEUGGEFÄSZE DER KGL. KERAMISCHEN FACHSCHULE HÖHR BEI COBLENZ (SCHÜLERARBEITEN)

Förderung der Kunst wären in jenen alten Zeiten ebenso überflüssig gewesen, wie es in unserer Zeit Tagungen wären, um der Allgemeinheit die Vorteile des Geldgewinnens einzuprägen.

Denken und Phantasie sind Gaben, die der Mensch allein besitzt, und jeder Gegenstand und jede natürliche Erscheinung, die seinem Auge begegnen, werden auch imstande sein, diese großen Anlagen dauernd zu stärken, aber das Auge kann geschlossen sein, die Fähigkeiten können unentwickelt bleiben oder schließlich ganz verloren gehen. Als Volk haben wir ja in geradezu befremdender Weise das Vermögen zu beobachten und zu schätzen eingebüßt. Es scheint, als wären wir nicht mehr auf natürliche Weise imstande, die Schönheit und das so köstlich sich einpassende Wachstum rings um uns wahrzunehmen, wie könnten wir uns sonst in unserem täglichen Leben mit all dem Häßlichen und Ordinären zufrieden geben, das sich da eingeschlichen hat! Und doch können wir auf keine Elle Rasens treten, ohne unseren Fuß auf eine Fülle des Mannigfaltigen, des Schönen, des Vollendeten zu setzen, wie sie das ganze Menschengeschlecht seit Anbeginn nicht nachzuahmen vermocht hat. Wenn des Menschen Demut gegen die Lehre sich erheben sollte, daß alles nur zu seinem Vergnügen erschaffen sei, so wird andrerseits seine Gabe der Phantasie sich gleicherweise gegen die Lehre auflehnen, alles sei nur das Ergebnis blinden Zufalls oder einer rein mechanischen Anordnung; ein klein wenig Selbstgefühl stimmt da sicher besser zu seinen besten menschlichen Gefühlen und seinen höchsten menschlichen Bedürfnissen.

Die Notwendigkeit, jedermann, wes Standes er auch sei, mit der Schrift vertraut zu machen, mit deren Hilfe der menschliche Gedanke vermittelt wird, ist jetzt ganz allgemein anerkannt. Das Ziel des Kunsthandfertigkeitsunterrichtes nun ist das, das Buch der Natur weit zu öffnen. Schon ein ganz klein wenig Ausdeutung wird den Schüler instandsetzen, der stummen und doch so beredten Sprache zu lauschen. Der Knabe, der dazu angehalten wird, einen natürlichen Gegenstand nachzubilden, wird späterhin sein ganzes Leben hindurch in diesem Gegenstand etwas sehen, das für ihn bisher unbekannt und überhaupt nicht vorhanden gewesen ist, und wird von nun an die Zeit, mit der er früher nichts anzufangen wußte — ein Zustand, der beständig Tausende in die überfüllte Hauptstadt treibt — voll von lusterregenden Eindrücken finden. Den müden Arbeitsmann von seinem trübseligen Wege täglicher mechanischer Arbeit in die abseits liegenden Gärten zu geleiten, die geschlossenen Augen einer Welt der Schönheit und Lieblichkeit zu öffnen, wo jede Blume, die da blüht, und jede Ranke, die sich in die Höhe reckt, sich willig ihm zu Diensten stellt und sein Freund wird — das ist die wahre Aufgabe des Kunsthandfertigkeitsunterrichtes.

Liebe zur Natur und Verständnis und Hochschätzung all der in ihr sich findenden Anmut und tausenderlei Reize muß allen, denen man gelehrt hat, danach Ausschau zu halten, einen großen Teil der Vollkommenheit des Lebens ausmachen. Und an dieser Vollkommenheit sollte gemäß seinen, in ihm liegenden Beschränkungen ein jeder Anteil haben so gut wie am täglichen Brot, allen sollte sie gemein sein wie die Luft, die wir täglich atmen. Indem wir uns bemühen, dies zustande zu bringen, geben wir unserem eignen Leben den besten Inhalt. Hunger nach Bruderschaft liegt all der Unruhe unserer modernen Zivilisation zugrunde.“



FACHSCHULE FÜR METALLINDUSTRIE ISERLOHN

MESSINGLEUCHTER (SCHÜLERARBEITEN)

BUCHGEWERBLICHE UND LITHOGRAPHISCHE SCHÜLERARBEITEN DER FACHKLASSE FÜR LITHOGRAPHIE DER KUNSTGEWERBE- UND HANDWERKERSCHULE BARMEN

Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906

AM SCHEIDEWEG

(Glossen zu BRUNO PAULS Berufung nach Berlin)

Indes diese Zeilen gedruckt werden, wartet die deutsche Kulturwelt noch auf eine Entscheidung, die, je nachdem sie fällt, unserer Entwicklung entweder einen machtvollen Impuls nach vorwärts bringen wird oder aber eine Enttäuschung; und eine Enttäuschung ist immer gleichbedeutend mit einer Depression, mit einem Rückschlage. Wird BRUNO PAUL als Leiter in die Berliner Kunstgewerbeschule einziehen oder nicht? Alle, die imstande sind, die Tragweite dieser Frage abzumessen, müssen sich sagen, daß mit der Pflicht, darüber zu entscheiden, dem Deutschen Kaiser und König von Preußen eine gewisse Schicksalsrolle zugefallen ist. Wenn ein Ruf des Reichoberhauptes einen der ganz zweifellos schöpferischsten und reifsten Künster der jungen Generation auf den Posten beruft, der nun einmal bei dem wirtschaftlichen Uebergewicht der Reichshauptstadt den Ton angibt, so ist das gleichbedeutend mit einem endgültigen Sieg des modernen deutschen Kulturprinzips, gleichbedeutend mit einer endgültigen Ueberwindung der unwürdigen Nachäffung alter Stile, gleichbedeutend mit einer endgültigen Ermannung aus der demütigenden Knechtschaft unseres deutschen, unseres rassig-nationalen Formenempfindens unter einer allzulangen Fremdherrschaft.

Es handelt sich hier allerdings um eine von den Fragen, deren grundsätzliche Bedeutung nur den Männern fühlbar sein kann, die gewissermaßen als die vordersten Vedetten den unermeßlichen Marschkolonnen ihres Volkes voransprengen und bereits das Land der Zukunft von einsamer Höhe aus sich dahin breiten sehen im Glanze einer neuen Sonne, deren ungewisser Widerschein den Rückwärtigen in den Tiefen noch mehr Angst als Zuversicht einflößt.

Elemente, die sich der Gesundung unserer Verhältnisse aus schwer zu durchschauenden Gründen entgegenstemmen, haben im letzten Augenblicke die Ernennung PAULS dadurch zu verhindern gesucht, daß sie seine Mitarbeiterschaft am »Simplicissimus« hervorzogen. Es ist wirklich empörend, zu sehen, wie niedrig gewisse Leute und gewisse Zeitungen einen Monarchen wie WILHELM II. einschätzen, der, man mag seiner Politik und seinem Charakter sonst gegenüberstehen wie man will, sich doch allezeit als einen Souverän von strenger Pflichttreue erwiesen hat! Wer darauf spekuliert, daß der Kaiser die Ernennung PAULS so ohne weiteres ablehnen werde, ohne erst einmal sich darüber zu vergewissern, welcher Art die Mitarbeiterschaft PAULS an dem Münchner Satirischen Wochenblatt denn überhaupt war, der muß in der Tat eine traurige Vorstellung von dem Monarchen haben. — Kein Mensch würde es der preußischen Regierung verübeln, wenn sie einen noch so genialen Künstler vom Staatsdienste fernhielte, der die nihilistischen Tendenzen gewisser Autoren des »Simplicissimus« mit dem Einsatz seines Könnens und mit der suggestiven Kraft seines Genies gestärkt und verbreitet hätte. Allein BRUNO PAUL hat mit diesen Tendenzen nie auch nur das geringste zu tun gehabt, und der ganze Positivismus seiner künstlerischen Weltanschauung, sein schlichter, gerader Sinn, der sich in den Formen seiner Raumschöpfungen so überzeugend ausspricht, sie lassen vermuten, daß er diese Tendenzen nicht einmal billigt. Aber er ist ja nicht Redakteur des »Simplicissimus«; er ist nichts, als ein illustrativer Mitarbeiter, der seine »Sparte« bearbeitet, so gut er kann, und sich wie jeder anständige Mensch, auf das beschränkt, was er kann, und sich nicht um das kümmert, was anderer Leute Sache ist. Bei der — für norddeutsche und speziell Berliner Begriffe — einfach unglaublichen Indifferenz und Engelsunschuld der Münchener Künstlerschaft in politicis, ist es aber wahrscheinlich, daß BRUNO PAUL sich gar nicht bewußt ist, daß das Blatt, in dem seine köstlichen Zeichnungen so schön reproduziert werden, als so maßlos staatsgefährlich gilt. Ihm kam's gewiß nur darauf an, daß er im »Simplicissimus« so vollkommene farbige Reproduktionen seiner Entwürfe erhielt; alles andere war ihm wohl ziemlich — »Wurscht«. Münchner Künstler sind nun einmal so. —

PAULS Spezialgebiet im »Simplicissimus« war das denkbar harmloseste: Sächsische Kleinbürger, verschmitzte oberbayerische Bauern, derbe Münchner Vorstadttypen, Soldaten mit ihren »Kocherln«, gelegentlich auch einmal Korpsstudenten mit verhackten Schädeln oder Berliner »Salontyroler«. Wenn man bedenkt, was der weiland kgl. bayer. Akademiedirektor WILHELM V. KAULBACH, der sich doch der ganz besonderen Hochschätzung WILHELMS II. erfreut, wenn man daran denkt, was der alles riskiert hat an politischen Karikaturen hoher, höchster und allerhöchster Herrschaften, den lieben Gott und den Teufel miteingerechnet, dann muß BRUNO PAUL wirklich als ein schuldlos Lämmlein auf grüner Heide erscheinen. KAULBACH blieb trotzdem Akademiedirektor, und WILHELM BUSCH bekam zu seinem 70. Geburtstage ein herzliches Telegramm des Kaisers, obzwar er im »Heiligen Antonius von Padua« und anderwärts Hiebe gewagt hat, um die ihn der ärgste Klopffechter des »Simplicissimus« beneiden müßte. Man sieht: der Kaiser ist gar nicht so kleinlich und so furchtsam, wie ihn der »Reichsbote« und gewisse Dunkelmänner hinstellen und haben möchten.

Er, WILHELM II., hat ja auch den Entschluß gefaßt, Bernhard Dernburg zum Kolonialdirektor zu machen. Und BRUNO PAUL ist ein Mensch vom selben Typ wie Dernburg; eine jener streng sachlichen, sicheren, in sich beruhenden und wagemutig auf ihr Ziel lossteuernden Naturen, die ganz genau wissen, was sie wollen, die ohne Wimperzucken das tun, was dem deutschen Volke heute not ist — jeder auf seinem Gebiete und in seiner Art. Sie sind vollgültige Typen der jungen, deutschen Idealisten-Generation.

Wenn dieses Heft erscheint, wird die Entscheidung wohl gefallen sein. Wie sie aber auch fallen mag, sie wird eine prinzipielle Bedeutung haben. Die bayerische Regierung ist diesmal — das muß man ihr lassen — auf dem Posten gewesen. Sie will den erfolgreichen Künstler an München fesseln. Wird PAUL nicht Direktor in Berlin, gut, so wird er in München an eine Stelle treten, die ihm unter anderen, aber deshalb noch nicht ungünstigeren Bedingungen gestatten wird, mit den übrigen führenden Geistern des jungen Deutschland fortzuschaffen an der großen kulturellen Erhebung unseres Volkes. Wir Münchner würden ihn nur mit Trauern von uns ziehen sehen! —

BENVENUTO

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

EMANUEL SEIDL-MÜNCHEN

Die Erkenntnis, daß die Architektur eine Kunst sei, ebenbürtig der Malerei und Plastik, Kulturträgerin ebensogut und oft noch mehr als diese beiden, hat man bei uns in der Allgemeinheit erst seit ein paar Jahrzehnten wieder gewonnen. Es gab vordem eine lange Zeit, in der die Architektur kaum als etwas anderes angesehen wurde, denn als höherer und ziemlich nüchterner Zweig der Technik. Und war auch nichts anderes, außer da, wo ein Beglückter sich einmal in einer Kirche oder sonstigem Monumentalbau ausleben durfte! Wenn er dann einen möglichst reichlichen Vorrat überkommener Formen möglichst unpersönlich zu einem Ganzen vereinte und besonders es vermied, diesem Ganzen irgendwie das Gepräge seiner Zeit zu geben, dann erkannte man ihm wohl auch den Künstlertitel zu. Ein schönes Zeugnis für den allgemeinen kulturellen Aufschwung unserer Zeit bedeutet der Umstand, daß dies anders geworden ist. Die Baukunst hat heute ihre Geltung als ebenso vornehmer wie wichtiger Kulturfaktor erobert, der Baukünstler seinen Platz im Kreise der Kunstgenossen von anderen Fakultäten. Auch im breitesten Publikum dämmerte allgemach die Erkenntnis, daß auf diesem Gebiete die Persönlichkeit des Künstlers das Bestimmende ist, wie überall; man hat Verständnis für den individuellen Stil des Architekten bekommen, und dieses Verständnis ist vielleicht sogar in weitere Kreise gedrungen, als das für die Entwicklung der übrigen bildenden Künste. In München wenigstens, wo das Bestreben, schön zu bauen, nicht bloß in den Gebildeten lebt, sondern auch in jenen Schichten des Bürgerstandes, die sich über manche andere Kulturfragen nicht allzusehr aufregen. Schön bauen und schön wohnen, war innerhalb dieses Münchner Bürgertums immer schon die Freude einzelner Familien, wie heute noch der köstliche Besitz an alten Kunstschätzen aller Art in manchem wohlhabenden Münchner Bürgerhause beweist. Einem solchen Hause sind auch die Brüder Gabriel und Emanuel Seidl entsprossen, zwei Baukünstler, deren große Popularität sich nicht zum wenigsten auf die Bodenständigkeit ihrer Kunst gründet. Diese ist im ideellen, wie im wörtlichsten Sinne aus der heimischen Erde entsprossen, und die beiden Seidl hinwiederum sind verwachsen mit der ganzen künstlerischen Entwicklung der Isarstadt in den letzten Jahrzehnten. Die Architektur vermittelt mehr als anderes die Beziehung zwischen dem Volke und der Kunst, namentlich jene Architektur, die im Sinne der Seidl auch innere Raumkunst und Kunsthandwerk aller Zweige umfaßt. Es ist kein Zufall, daß gerade in München alles tüchtige Handwerk auch künstlerische Färbung gewann, daß, seit den siebziger Jahren sich jeder Handwerker in München, der was auf sich hielt, auch kunstgewerblich betätigte bis zum Schuhmacher, zum Lichterzieher, zum Bäcker. Auch mit diesem schönen und gesunden Zug im Münchner Leben ist der Name Seidl aufs engste verknüpft. Der Bäckermeister Anton Seidl, der Vater unseres Künstlers, war einer der ersten, die hier im großen Stile Altertümer sammelten, und war, als jene Neu-Renaissance der siebziger Jahre begann, mit Opfern, Rat und Tat dabei, so oft es die Sache zu fördern galt. Er zeigte durch sein Beispiel, wie in keinem Gewerbebetriebe das künstlerische Element außer acht gelassen werden kann und soll, wo jede Ladenausstattung, jedes Firmenschild, jede Geschäftskarte und jede Pappschachtel künstlerischen Wert zu besitzen vermag. Daß seine Söhne Künstler wurden und zunächst Sinn für den „Stil“ bekamen, ist kein Wunder. Sie hatten von Jugend auf nur geschmackvolles Gerät in die Hand bekommen und haben selbst ihr Leben lang den Grundsatz vertreten, daß kein Raum und kein Ding, mit dem ein gebildeter Mensch zu tun hat, ohne seine besondere Schönheit sein solle. Als Emanuel Seidl nach Absolvierung des Realgymnasiums und der Technischen Hochschule ins praktische Leben trat, fing er denn auch an, in diesem Sinne zu wirken. Er arbeitete zunächst in einem Baubureau der Generaldirektion der Verkehrsanstalten und zeigte auch hier als junger Anfänger schon ein besonderes Geschick dazu, den nüchternen Plänen zu derartigen unfreudigen Zweckmäßigkeitsbauten künstlerischen Schliff zu geben. Bald darauf widmete er seine Kraft dem Einrichtungsfache in der Firma Seitz & Seidl, den ersten „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“. Es war freilich Reproduktion alten Stils, was dort mit den schnell erlangten Vervollkommnungen kunstgewerblicher Technik hergestellt wurde, aber es war doch Stil und war schön. Man muß immer wieder darauf hinweisen, daß ohne jene, von manchem Snob heute mit soviel Geringschätzung angesehene Zeit der „Renaissancemeierei“ heute unser Kunsthandwerk technisch



HAUS KEETMANN IN ELBERFELD — VORDERANSICHT UND GRUNDRISZ

noch lange nicht auf der nunmehr erreichten Höhe stände, und daß außerdem in jener Zeit unser ästhetisches Gewissen erwacht, der Wille zum Schönen lebendig geworden ist, den von den Modernsten manche mit Unrecht für ihre alleinige Errungenschaft halten!

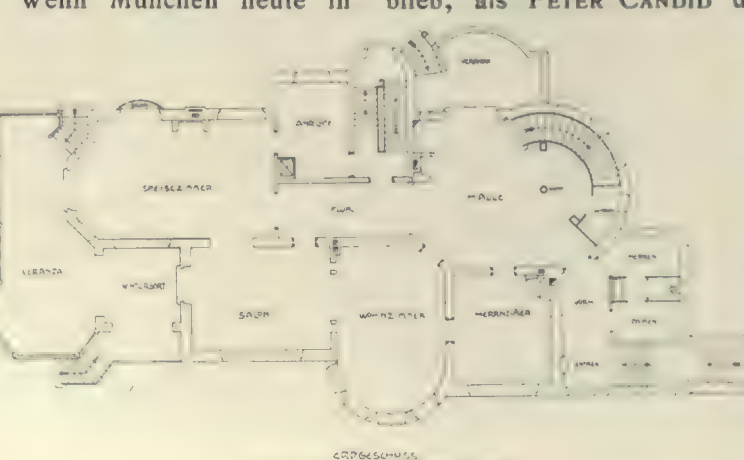
Als sich EMANUEL SEIDL dann dem Hochbau widmete, war der Grund für die Entwicklung, die er nahm, schon gelegt. Der Verkehr mit den ersten Münchner Künstlern, die Vertrautheit mit allen Hilfsmitteln und Möglichkeiten der dekorativen Kunst, die intime Bekanntschaft mit den Schätzen und den Raumkünsten des Altertums, gaben ihm die Richtung, das Streben, jedem Bau Größe, Farbe, Wärme und Behagen zu leihen, die Schwesterkunst in kluger Oekonomie heranzuziehen, aus den gegebenen Verhältnissen Schönheitswerte zu gewinnen. Das malerische Element in der Architektur erkannte er frühe in seiner Wichtigkeit, und zunächst führte ihn dessen Erkenntnis dazu, jenen Baustil zu pflegen, welcher dieses Element am stärksten zu betonen liebt, das Barock. Dem jungen Architekten wurde im Jahre 1888 die Errichtung des gewaltigen Ausstellungspalastes für die deutschnationale Kunstgewerbeausstellung am Münchener Isarquai übertragen, und er führte in einem, von den modernen Bedürfnissen modifizierten Barockstil nun einen festlich heiteren Bau

HAUS KEETMANN IN ELBERFELD — RÜCK- UND SEITENANSICHT



HAUS ENGLÄNDER IN ELBERFELD — GARTENANSICHT UND GRUNDRISZ

von starker dekorativer Wirkung aus, bei dem schon, für SEIDL charakteristisch, die Farbe stark mitsprach. Es war ein großer Erfolg; was er erstrebte, ward verstanden, und der jüngere SEIDL spielte von nun ab unter den Münchner Architekten seine bedeutsame Rolle, wie der ältere Bruder, der vorher dem Verständnis für die Renaissanceformen Bahn gebrochen hatte. Wenn München heute in seiner Baukunst an der Spitze der deutschen Städte marschiert, weil es einen organisch gewachsenen, von lokalen und überlieferten Verhältnissen bedingten modernen Stil entwickelt hat, so geht das auf die Errungenschaften jener Jahre zurück. Man lernte damals das an Ort und Stelle gegebene Material achten und gewann ihm seine Schönheit ab. Der gediegene Ziegelbau, der seine Wirkung durch gute Proportionen und nur diskreten Schmuck macht, wurde für München wieder typisch, wie er es schon zu den Tagen des JÖRG GANGHOFER gewesen war und später blieb, als PETER CANDID dem bayerischen Königsschloß seine Fassade gab, oder als die Jesuiten ihr Kollegium und ihren hohen Kirchengiebel an die Neuhauserstraße stellten. Was die neueste Zeit mit ihren Betonmauern, ihrem verfeinerten Fassadenputz, ihren





ARCH. EMANUEL SEIDL-MÜNCHEN

HAUS ENGLÄNDER IN ELBERFELD

Anwendungen der Farbe in der Außenarchitektur und ihrer kultivierten Raumkunst innen und außen brachte, schloß sich leicht an jene alten Errungenschaften an, wie auch der heutige selbstständige und reife Stil EMANUEL SEIDLS aus der Art seiner Frühzeit sich ganz natürlich und allmählich entwickelt hat. Dazu die Uebergänge nachzuweisen und festzustellen, fehlt hier freilich der Raum. Eine starke Bereicherung gewann seine schöpferische Phantasie durch Reisen in Italien, wo die Antike auf ihn starken Eindruck machte, wie auf manchen anderen bedeutenden Münchner Künstler. Sie hat ja bekanntlich auch auf LENBACH, auf FRANZ STUCK überaus befruchtend gewirkt, deren dekorative Bestrebungen sich im gleichen Sinne wie bei SEIDL entfalteten. Mit LENBACH zusammen stattete SEIDL die VII. Internationale Kunstausstellung in München aus — der schöne Lenbachsaal und der köstliche kleine Brunnenraum im Glaspalast zeugen noch als beaux restes von verschwundener Pracht. Und die schönsten Räume der deutschen Kunst- und Kunstgewerbeausstellung in Paris 1900 waren ebenfalls ein Werk SEIDLS, der mit LENBACH zusammenarbeitete. Wie schon bei der Weltausstellung 1878, als LORENZ GEDONS Kunst den Parisern wahrhafte Offenbarungen in Bezug auf neue Dekorationsmittel brachte, waren auch 1900 die deutschen Räume mit SEIDLS so festlich als kostbar wirkender Architektur Gegenstand allgemeiner Bewunderung. In ähnlichem reichen Stil sind die Empfangsräume von des Künstlers eigenem Hause am Bavariaring in München ausgestattet, zusammenhängende Gemächer mit antikisierendem reichem Schmuck und allerlei der Antike nachkonstruiertem Gerät, die als Hintergrund intimer künstlerischer Feste gedacht sind. SEIDL dehnt seinen Begriff von Raumkunst — und sein Geschick dazu! — überhaupt gerne auf das Fest aus, wo der geschmackvoll gekleidete Mensch das vornehmste Dekorationsmittel bildet und der harmonisch gezierte Raum erst lebendige Stimmung gewinnt. Bei den berühmt gewordenen Kostüm-Bällen und Aufführungen des Münchener Orchestervereins wurden von ihm und den Seinigen oft Wunder intimer Stimmung erzielt. Und als es im Sommer 1906 galt, das Riesenunternehmen des Münchener Schützenfestes künstlerisch auszugestalten, da liefen durch die Hände SEIDLS, der die prächtig gelungenen Festbauten entworfen hatte, auch alle Fäden der übrigen Veranstaltungen und durchweg fielen sie glänzend aus. In der Geschichte der Münchener Feste, die nicht den schlechtesten Teil der Münchener Kunstge-

VILLA THOMAS KNORR IN MÜNCHEN: EINGANG

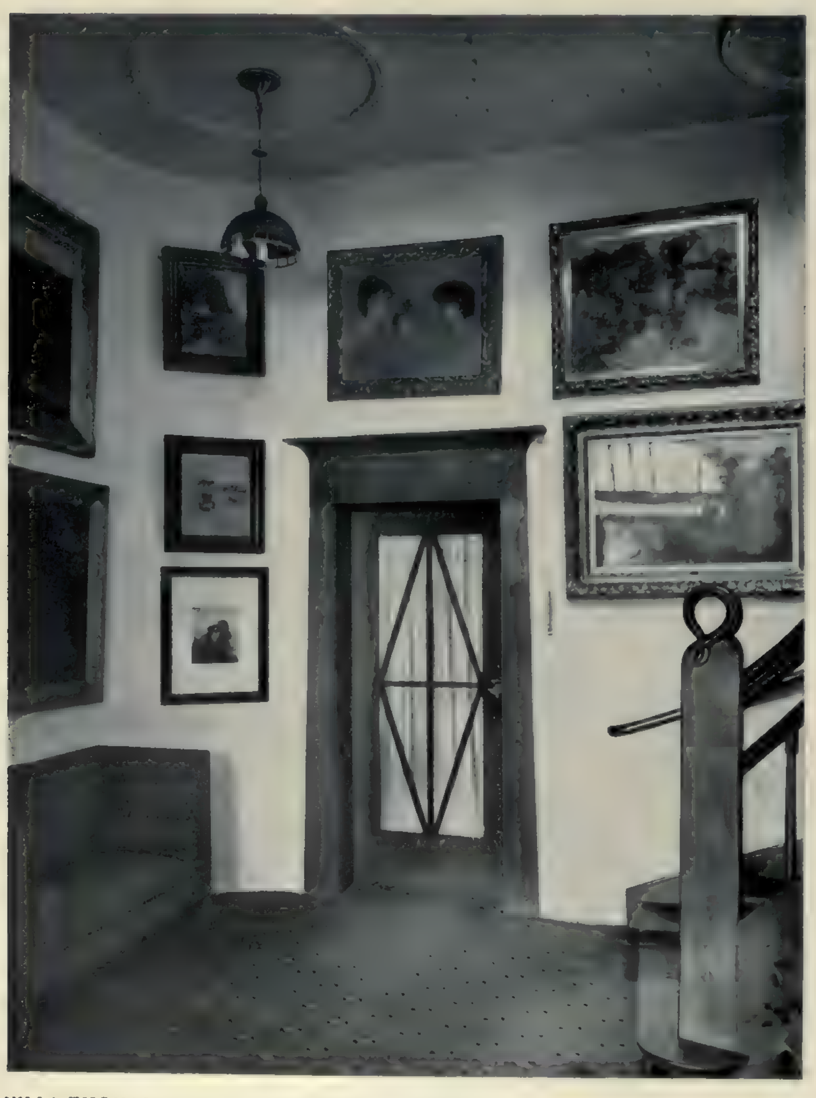
schichte bildet, haben sich so die beiden SEIDL durch ihren Geschmack, ihre Erfindungsgabe und ihr Improvisationstalent einen großen Namen gemacht. Die „Festkunst“ einer Stadt ist ein guter Maßstab für ihre allgemeine Kultur, nicht nur für die leichtblütige Lebenslust ihrer Bewohner.

Seit dem letzten Jahrzehnt hat EMANUEL SEIDLS Stil eine Wandlung erfahren, die wohl eine definitive sein wird. Sie vollzog sich in engem Anschluß nicht an die Bedürfnisse nur, sondern an die positiven Errungenschaften der Zeit. Mit dem Kampfe um einen neuen Stil ward bald auch das Streben nach neuen Grundlagen für diesen Stil fühlbar, ganz besonders beim Wohnhausbau. Eine fortgeschrittene Persönlichkeitspflege, neue Begriffe von Komfort, gewonnen aus zahllosen neuen technischen Eroberungen der Zeit, stellten auch neue Forderungen, schenkten auch neue Möglichkeiten. Man verlangte nicht mehr vor allen Dingen Prunk und Glanz, sondern Zweckmäßigkeit und Behagen, und aller überflüssige Luxus des äußerlichen Schmuckes verpönte sich ganz von selbst. Schöne Arbeit im einzelnen, gute Verhältnisse, sinngemäße Verwertung des Materials und Wirkung durch das Material wurden Grunderfordernisse. Man stellte nicht mehr konventionelle Fassaden hin, um dahinter die Flucht der Wohnräume durch ihre Ausstattung allein schön und wohnlich zu machen, man baute die Häuser von innen heraus, die Anordnung der Räume den Bedürfnissen des Bewohners anpassend und durch diese Anordnung auch eine organische abwechslungsreiche und zugleich sehr oft auch malerische Gestaltung des Baues nach außen gewinnend. Von selber ergab sich da ein schönes Bild durch die mannigfaltig gebrochene Linie des Grundrisses, die wechselnde Größe der Fenster, durch Nischen und Vorsprünge, welche mit Rücksicht auf das Behagen der Bewohner angebracht waren, durch die unendlich verschiedenartige Gestaltung des Dachstuhls, der Giebelstübchen und Wirtschaftsräume aufzunehmen hatte, durch freiere und mehr wechselnde Verwendung aller erdenklichen Baustoffe, die für sich allein schon koloristische Mannigfaltigkeit garantierten. Wie diese Dinge alle modernen Architekten bestimmen mußten, so gestalteten sie, wie gesagt, auch SEIDLS Stil um. Er tat alles von sich, was nach leerem Prunk und Bombast aussah, und begnügte sich mit der Schönheit des Einfachen und Zweckmäßigen, der Wirkung durch gute Materialien und schlichte, großzügige und charakteristische Linien. Bei den



VILLA THOMAS KNORR IN MÜNCHEN: TREPPENHAUS

vielen Wohnhaus-, Schloß- und Villenbauten, die er in den letzten Jahren geschaffen hat, zeigte er stets das Bestreben, seine Schöpfungen nicht nur mit dem Wesen der Bewohner in Einklang zu bringen, sondern auch in Beziehung zu setzen zur umgebenden Architektur, zur typischen, vom Material und der Sitte bedingten Bauweise der Gegend und nicht zuletzt zum Bauterrain, wie zur Landschaft im weiteren Sinne. Man möchte sagen, daß mit diesen Bestrebungen für den Architekten erst die höchsten, würdigsten und reizvollsten Aufgaben gegeben sind. Die Häuser Keetmann und Englaender in Elberfeld, welche auf diesen Seiten abgebildet sind, geben typische Beispiele für SEIDLS neuen Villenstil. Sie sind, was man freilich hier nicht sehen kann, mit großer Liebe der Oertlichkeit eingefügt. Bei der Berechnung des räumlichen Komforts sind die erprobten Tendenzen des englischen Wohnhausbaues dem deutschen Wesen angepaßt. Das Aeußere klingt künstlerisch an das Wesen der bergischen Häuser an, die ausgedehnten Schieferungen, die sich auch auf senkrechte Wandflächen erstrecken, sind als bestimmende Momente der Gesamterscheinung verwendet, namentlich auch in koloristischem Sinn. Alles beunruhigende Schmuckwerk, das die einfachen Wandflächen stören könnte, ist vermieden. Die Wandlung von SEIDLS Geschmack vom Altertümlichen und Prunkvollen, zum Modernen und Zweckmäßigeinfachen läßt sich in München gar hübsch an den wiederholten Umbauten der Villa Thomas Knorr verfolgen, welche SEIDL in zwei Etappen aus einem recht nüchternen Münchner Wohnhaus alten Stils zu dem höchst behaglichen Ansitz eines kunstliebenden modernen Kulturmenschen umschuf. Der erste Umbau geschah noch im Sinne alten Stils, Barock und Rokoko liehen die Formen. Zuletzt aber erweiterte der Architekt durch auch technisch geniale Auswechslungen und Umbauten das Haus um einen geräumigen ganz modernen Trakt, der sich praktisch und zwanglos dem alten anschließt, was aber den Schmuck betrifft, jeden Luxus, jede Prätension sorgsam vermeidet. Der Luxus liegt allein in der Reichlichkeit und vornehmen Einteilung des Raumes und der Gediegenheit der einfachen Ausstattung; für Schmuck hatte der Künstler nicht zu sorgen, war es doch seine Hauptaufgabe, bei dem Umbau, günstige Wandflächen zu schaffen für eine kostbare moderne Bildergalerie. Zu den gelungensten Bauten seines reifen Stils gehört das Landhaus Bembé in Mainz, gehört SEIDLS eigenes vielbewundertes Landhaus in Murnau. In letzterem hat EMANUEL SEIDL



VILLA THOMAS KNORR IN MÜNCHEN: VESTIBÜL



EMANUEL SEIDL-MÜNCHEN VILLA THOMAS KNORR: SCHLAFZIMMER

wohl alles niedergelegt und zu möglichster Vollendung gestaltet, was er an Kenntnissen von moderner Wohnungskultur besaß, und hat seine schöpferische Sorgfalt auch auf die weiten phantasiereichen Gartenanlagen ausgedehnt, es entstand ein buen retiro, wie es sich eigentlich nur der schaffende Künstler selbst leisten kann. Von seinen vielen weiteren Münchner Bauten seien hervorgehoben die Gemäldegalerie Heinemann, eine Arbeit, bei der es sich darum handelte, einen Hausstock von drei Fassaden, von denen eine schon gegeben war, zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen. Ohne großen Aufwand wurde hier eine bewundernswerte Vornehmheit erreicht und trotz der Verschiedenheit der einzelnen Architekturen bis ins kleinste Detail eine vollkommene Harmonie. Auch die reizvolle koloristische Wirkung dieser Häuser ist bemerkenswert. Besonders dankbar war die Aufgabe, welche dem Künstler der Bau eines Gesellschaftshauses für den Klub „Colleg" in Nürnberg stellte, und sie wurde auch entsprechend reizvoll gelöst. Eine eingehende Aufzählung von Emanuel Seidls neueren Arbeiten ist aus räumlichen Gründen hier nicht tunlich, nur einiges kann aus der Fülle hervorgehoben werden, so der gewaltige Umbau des Schlosses in Sigmaringen für den Fürsten von Hohenzollern, ein Schloß für Geheimrat Oppenheim in der Mark Brandenburg, die Villen Lautenbacher in Schwabing, Pfaff in Kaiserslautern, Dr. v. Martius in Reichenhall, andere Villen am Starnbergersee, Tegernsee, Simmsee, in Berchtesgaden, Partenkirchen, Garmisch, vornehme Wohnhäuser in Nürnberg, Leipzig, Offizierskasinos in München, Landshut, Dieuze und Saargemünd, ein kleiner Teil von dem, was der fruchtbare, phantasiereiche Künstler schon geschaffen oder eben in Arbeit hat! Wenn man die Liste seiner Arbeiten überschaut, so muß man sich mit Recht wundern über eine solche Produktion innerhalb von noch nicht 20 Jahren und über die Möglichkeit, daß sich Emanuel Seidl dabei weder wiederholt noch ausgeschrieben hat, sondern immer neue Lösungen findet.

Fritz v. Ostini



EMANUEL SEIDL-MÜNCHEN — BILDERGALERIE THOMAS KNORR



EMANUEL SEIDL-MÜNCHEN BILDERGALERIE THOMAS KNORR



EMANUEL SEIDL·MÜNCHEN — BILDERGALERIE THOMAS KNORR



VASEN DER KÖNIGLICHEN PORZELLANMANUFAKTUR KOPENHAGEN

DÄNISCHE PORZELLAN- UND METALLARBEITEN

Es ist wohl niemals und auf keinem Gebiete, wohin man auch blicken mag, schwieriger gewesen, Anerkennung zu finden und in die Höhe zu kommen, als gerade in unserer Zeit, einer Zeit des immer wachsamen, angespanntesten internationalen Wetteifers. Um so größer ist aber auch die Ehre für jeden, der dieses Ziel erreicht, um so mehr, wenn es nicht nur ein Augenblickserfolg ist.

Die dänischen Porzellanmanufakturen haben den glänzenden Erfolg der Pariser Weltausstellung 1900 auszunützen verstanden. Die Männer, die an der Spitze der Kopenhagener Porzellanfabriken stehen, wissen sehr wohl, daß Stillstand Rückschritt ist, und ohne mit der noch verhältnismäßig jungen Tradition zu brechen, schreitet man rüstig vorwärts, dank einer stets wachsamen Leitung und einer Schar hervorragender Künstler, deren Mitarbeit für das Kopenhagener Porzellan gewonnen wurde. Dazu kommt das lebhafte Interesse so vieler Sammler und reicher Liebhaber, die den ganz besonderen Kunstwert dieses Porzellans erkannt haben. Obwohl die künstlerischen Forderungen nie vernachlässigt werden und auch in keiner Weise mit den Kaprizen eines weniger vollendeten Geschmacks geliebäugelt wird, gewinnt das Kopenhagener Porzellan immer mehr Freunde und Bewunderer in ständig wachsenden Kreisen, was nicht zum wenigsten diesen selbst zur Ehre gereicht.



All dies klingt vielleicht etwas übertrieben; aber selbst, wenn man im allgemeinen kein Freund von starken Ausdrücken ist, so ist es doch nicht leicht, sie zu vermeiden, wenn, wie hier, alles: Masse, Glasur, Form, Farbe und Zeichnung gleich ausgezeichnet ist und die entzückendste Wirkung oft durch die einfachsten Mittel erreicht wird.

Es ist kaum nötig, viele Worte über die Königliche dänische Porzellanfabrik zu verlieren. Auf denselben Wegen und mit denselben technischen Mitteln wie meist auch schon vor einigen Jahrzehnten werden Jahr aus Jahr ein neue künstlerische Siege errungen, und russische Großfürsten wetteifern mit reichen Amerikanern, sich die schönsten Stücke zu sichern. Ohne Zögern bezahlen sie 500 Kronen für einen Teller mit einigen Enten, welche ruhig über das klare durchsichtige Wasser dahinfliegen, und den zehnfachen Betrag für eine Vase mit ein paar Tieren. Der Fisch im Wasser, der Vogel in der Luft, ein alleinstehender Leuchtturm, ein Blumenzweig — alles wird mit derselben künstlerischen, dekorativen Auffassung und Wirkung wiedergegeben. Das Wort „banal“ steht nicht



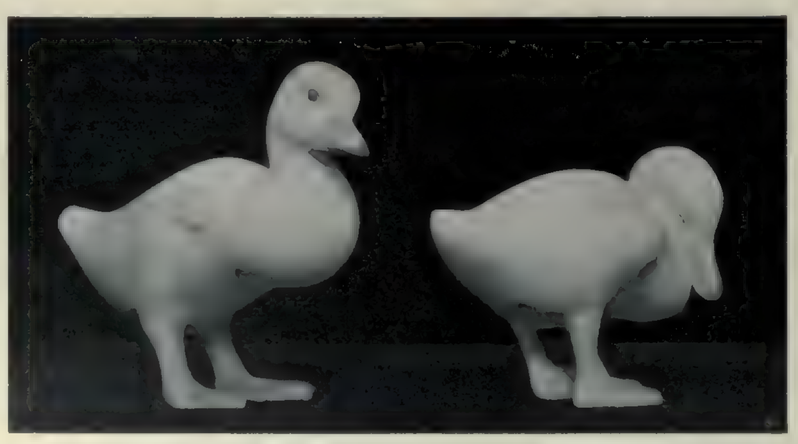
INGEBORG PLOCKROSS
PORZELLANFIGUR

im Lexikon der Fabrik, und häufig fesselt das einfachste Motiv dank der zarten Unterglasur-Farben den Blick am längsten. Aus dem Stabe der Künstler dieses Etablissements sind vor allem JENNY MEYER, BERTHA NATHANIELSEN und Frl. SCHMIDT, WILH. FISCHER, GOTFRED ROHDE, LIISBERG, THOMSEN und USSING zu nennen, welche alle, ohne ihre künstlerische Persönlichkeit preiszugeben, in einer höheren Einheit aufzugehen scheinen. Die Tierfiguren der Fabrik sind ausnahmslos vorzüglich studiert und vortrefflich modelliert, und auch hier gewährleisten die weichen, feinen Unterglasur-Farben das beste Resultat. Die Flußfarben der Fabrik, welche in der Regel bei größeren, schlanken Vasen in gelbbraun, blau und anderen Farben umgewandelt werden, sind außerordentlich gesucht, und wenn ein besonders gut geglücktes, mit Kristallen in der Glasur verziertes Exemplar fertig ist, hat es auch sofort seinen Liebhaber gefunden; namentlich ist Amerika ein eifriger Sammler dieser Spezialität. Auch die kleineren oder, richtiger gesagt, die weniger kostbaren Stücke der Königlichen Porzellanfabrik besitzen fast alle diese Vorzüge, was denen zugute kommt, die über einen weniger reich gespickten Geldbeutel verfügen. — Das bekannte Etablissement des Hofjuweliers A. MICHELSEN arbeitet gewissermaßen mit der Königlichen Porzellanfabrik zusammen, indem es eine große Anzahl Flaschen, Krüge und dergleichen mit künstlerischem Silber- und Goldbeschlag montiert. Die Wirkung ist durchgehends sehr dekorativ, und in der Regel harmonieren Stil und Zeichnung der Montierung verständnisvoll mit dem Dekor und der Glasur des Porzellans. Die Montierung der beiden hier abgebildeten Stücke ist von N. G. HENRIKSEN entworfen.



AUSF.: BING & GRÖNDAHL, KOPENHAGEN

BING & GRÖNDAHL, die zweite große dänische Porzellanfabrik, hat es verstanden, ihren Platz neben der Königlichen zu behaupten. Sie haben ein paar Glasuren, ein tiefes Schwarz und ein etwas metallartiges Braun, worin sie wohl einzig dastehen, und deren große und eigenartige Schönheit viel bewundert wird. Als eine besondere Eigentümlichkeit vieler Arbeiten dieser Fabrik mag die häufige Anwendung des Reliefs und auch des Durchbruchs hervorgehoben werden. WILLUMSENS Genie hat selbst nach seinem



INGEBORG PLOCKROSS — FROMM UND FRÖHLICH
AUSFÜHRUNG: PORZELLANMANUFAKTUR BING & GRÖNDAHL, KOPENHAGEN



CHRIST. THOMSEN • TIERFIGUREN AUSFÜHRUNG: KGL. PORZELLANMANUFAKTUR KOPENHAGEN

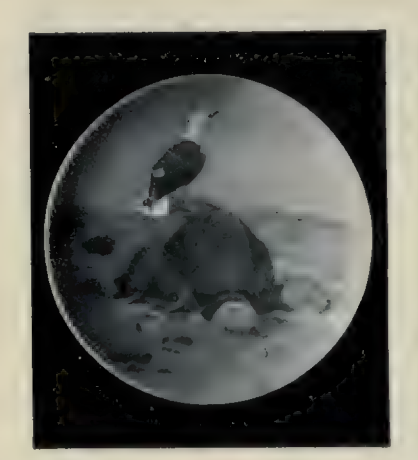
Austritt vielen Arbeiten, welche aus der Fabrik hervorgehen, seinen Stempel aufgedrückt; es scheint, als ob seine Kraft und Originalität bleibende Spuren hinterlassen hat, als ob sein Geist noch über den Wassern schwebt. Vielleicht kommen wir bei einer späteren Gelegenheit auf seine herrlichen Krüge und Urnen zurück, welche sich ebensosehr durch sinnreiche Komposition und eigentümliche dekorative Formen, wie durch sorgfältige Wahl und Behandlung der Glasur auszeichnen. Die Statuetten und Tiere von INGEBORG PLOCKROSS, von denen hier einige Abbildungen beigefügt sind, sind immer gleich anmutig.

Auch auf dem Gebiete der Metallarbeiten hat die dänische Kunstindustrie Leistungen von großem künstlerischen Werte hervorgebracht und zwar sowohl in Silber, als auch während der letzten Jahre in Bronze, Zinn und Kupfer. Von N. G. HENRIKSEN, dem langjährigen Mitarbeiter des Hof-Juweliers A. MICHELSEN bringen wir die Abbildung einer hübschen, mit Erdberren verzierten Silberschale, welche das liebenswürdige Talent dieses Künstlers gut zum Ausdruck bringt. Die reproduzierten Arbeiten des jugendlichen FR. HEGEL zeigen manchmal eine deutliche Beeinflussung von BINDESBÖLL, die man an so vielen Stellen spüren kann, doch haben sie auch eine recht feine, persönliche Note. Der von HARALD SLOTT-MÖLLER komponierte prachtvolle Schmuck ist gleichfalls von dem Hof-Juwelier A. MICHELSEN gefertigt und dient als weiteres Beispiel für das große, bisweilen etwas weitschweifige,

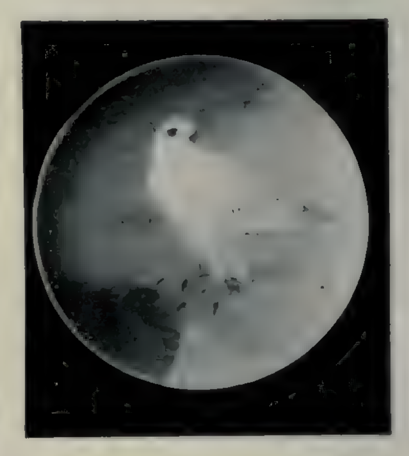


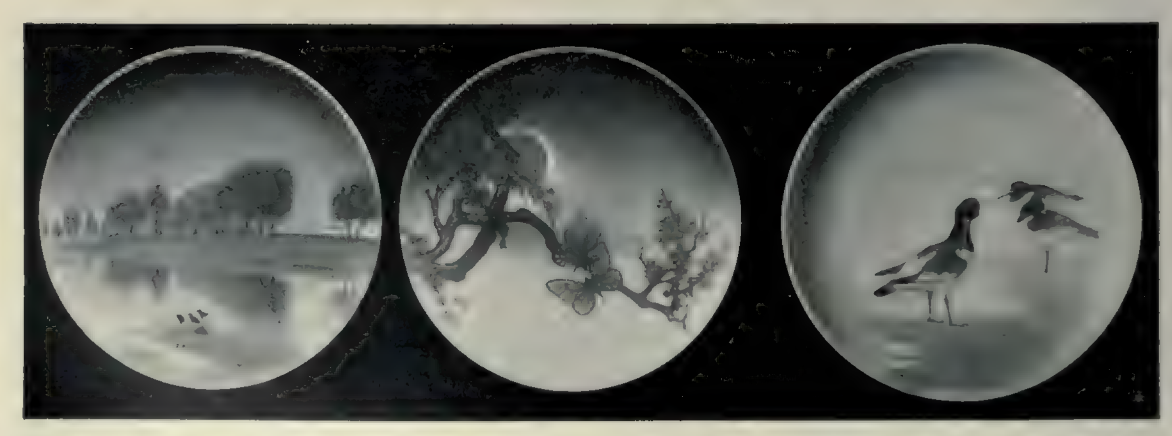












NACH ENTWÜRFEN VON GOTTFRED ROHDE, JENNY MEYER UND BERTHA NATHANIELSEN AUSGEFÜHRT VON DER KÖNIGLICHEN PORZELLANMANUFAKTUR KOPENHAGEN



VASEN AUS DER KÖNIGLICHEN PORZELLANMANUFAKTUR KOPENHAGEN



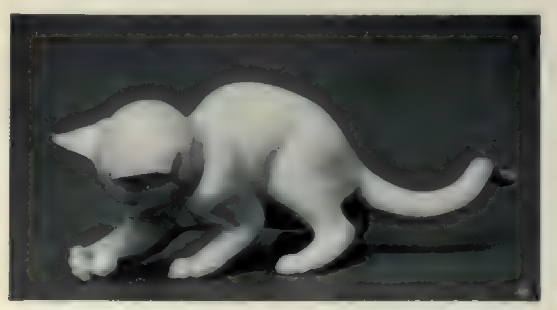


PORZELLANVASE UND FLASCHE, NACH ENTWÜRFEN VON N. G. HENRIKSEN MIT VERGOLDETEN SILBERBESCHLÄGEN MONTIERT VON HOF-JUWELIER A. MICHELSEN, KOPENHAGEN

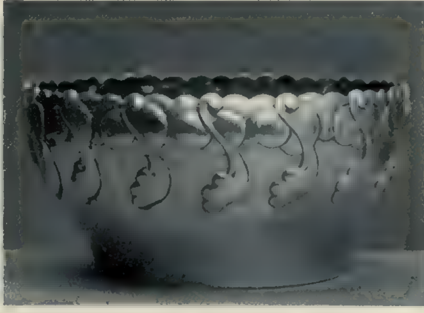
dekorative Talent dieses Künstlers (Abb. S. 116). Der Schmuck, der aus oxydiertem Silber und Emaille gearbeitet und mit echten Steinen besetzt ist, stellt ein Wikingerschiff bei hohem Wellengang vor; über dem Schiff treiben Wolken, zwischen denen die Sterne (Diamanten) sichtbar werden. Ein paar große Perlen, welche in Ketten an den Seiten des Schmuckes angebracht sind, tragen wesentlich zu seiner zierlichen Wirkung bei.

Mogens Ballins Werkstätte, welche den Lesern der „Dekorativen Kunst" schon bekannt ist (vgl. Aprilheft 1902, Seite 244 u. f.), arbeitet ruhig weiter. Die beigefügten Abbildungen zeigen einen Teil der letzten Arbeiten der Werkstätte, teils von Ballin selbst, teils von Gudmund Hentze gezeichnet, und lassen die ausgeprägte Eigenart beider Künstler erkennen. Ballin ist einfacher und ruhiger, Hentze nicht selten etwas bizarr, zuweilen barock, aber immer haben seine Arbeiten ausgesprochen dekorative Wirkung. Mogens Ballins Werkstätte, welche in ihrem ganzen Zuschnitt und ihrer Arbeitsart an die künstlerischen Werkstätten verschwundener Zeiten erinnert, arbeitet sowohl mit edlen als auch mit unedlen Metallen: Bronze, Kupfer und Zinn, und oft ist, auch besonders bei dem letzten Metall, Vergoldung mit schönem Erfolge verwendet.

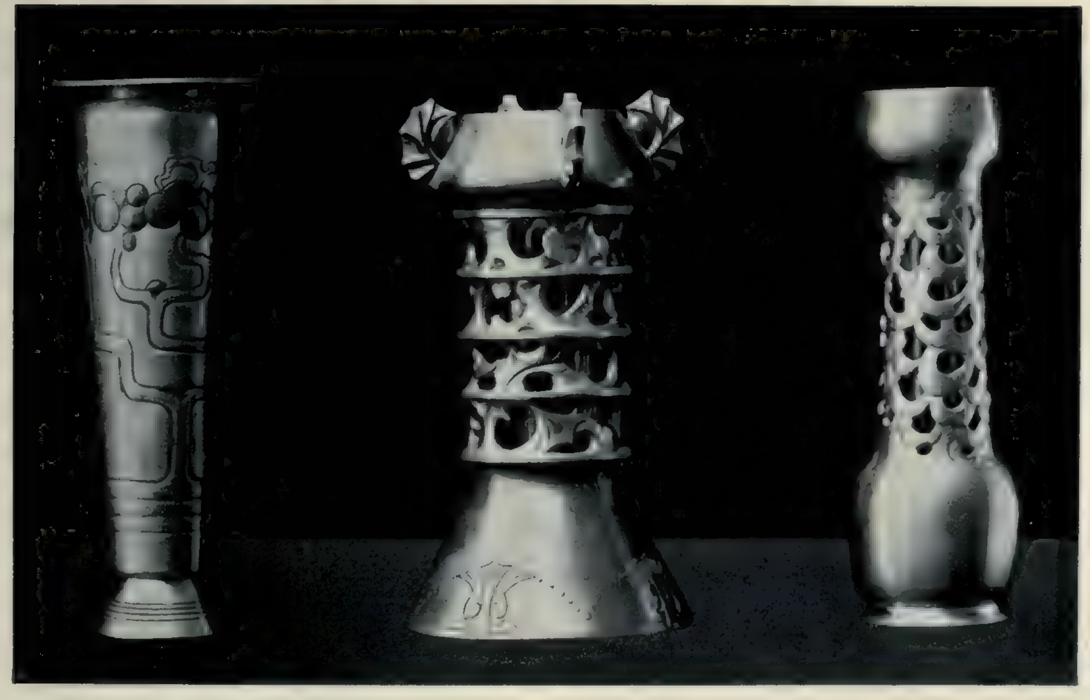
Georg Bröchner



INGEBORG PLOCKROSS • • SPIELENDES KÄTZCHEN
AUSFÜHRUNG: BING & GRÖNDAHL, KOPENHAGEN


FR. HEGEL SILBERNE SCHALEN
AUSFÜHRUNG: HOF-JUWELIER A. MICHELSEN, KOPENHAGEN



MOGENS BALLIN • ZINNVASE MIT VERGOLDETEN ORNAMENTEN (1) • GUDMUND HENTZE • DURCHBROCHENE VASEN AUS BRONZE UND ZINN (2. 3)



MOGENS BALLIN TEESERVICE AUS ZINN MIT HORNGRIFFEN
AUSFÜHRUNG: MOGENS BALLINS WERKSTATT, KOPENHAGEN



MOGENS BALLIN • SILBERNER ANHÄNGER MIT LEICHTER VERGOLDUNG UND EINEM OPAL



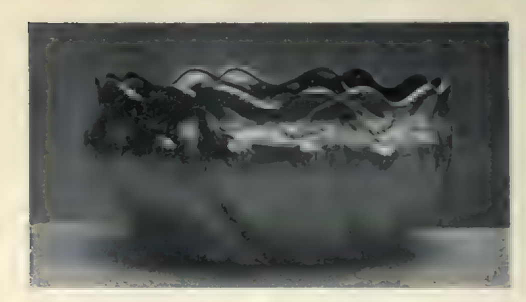
HAROLD SLOTT-MÖLLER • SILBERNE BROSCHE MIT EMAILLE UND PERLEN AUSF.: A. MICHELSEN, KOPENHAGEN



MOGENS BALLIN • SILBERNER ANHÄNGER MIT LEICHTER VERGOLDUNG UND EINEM OPAL



MOGENS BALLIN UND GUDMUND HENTZE • HANDGESCHMIEDETE SILBERNE VORLEGEGABELN UND LÖFFEL AUSGEFÜHRT IN MOGENS BALLINS WERKSTATT, KOPENHAGEN





N. G. HENRIKSEN SILBERNE SCHALE FR. HEGEL SILBERNE SCHALE
AUSFÜHRUNG: HOF-JUWELIER A. MICHELSEN, KOPENHAGEN



MOGENS BALLIN — BLUMENVASEN UND -TÖPFE AUS KUPFER UND ZINN



MOGENS BALLIN UND GUDMUND HENTZE — BLUMENVASEN AUS BRONZE UND KUPFER



MOGENS BALLIN — VASEN AUS BRONZE

ALLE ARBEITEN AUSGEFÜHRT IN MOGENS BALLINS WERKSTATT, KOPENHAGEN



MARGARETE VON BRAUCHITSCH-MÜNCHEN MASCHINENSTICKEREI AUF GRAUEM LEINEN

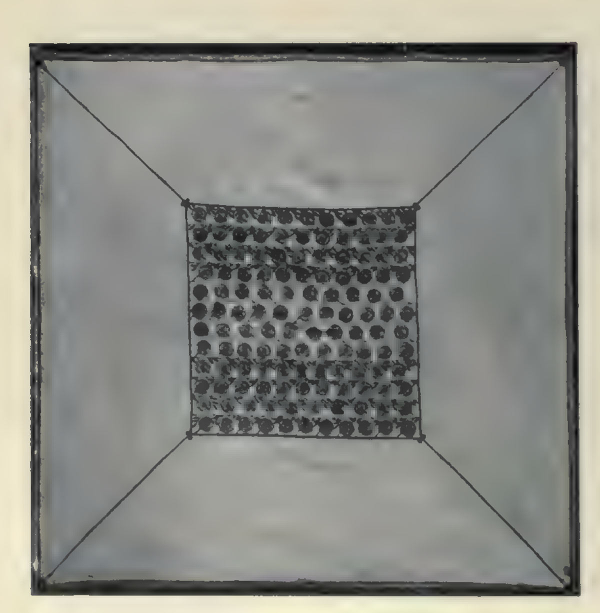
NEUE ARBEITEN VON MARGARETE VON BRAUCHITSCH

Es ist eine stetige, bewußte Entwicklung zur Einfachheit hin, was man im Schaffen der Künstlerin vor allem entdeckt. Wo früher die Phantasie sich in üppiger Formenbewegtheit erging, in einem sicherlich erfindungsreichen, aber zuweilen etwas ungebundenen, vorzüglich floralen Motiven entlehnten, ornamentalen Leben, da bewährt sie sich jetzt als wiederum erfindungsreiche aber zugleich maßvoll gestaltende, zu geschlossener Gesamtwirkung verdichtende, wesentlich organisatorische Kraft. Denkbar schlichteste Motive gewinnen schmückendes Leben durch die Wert- und Raumverhältnisse, in die sie gebracht werden, werden ausdrucksvoll durch Farbe, durch Material und Technik und durch ihre Beziehung zum Hintergrund. Dieser besteht bei den meisten der vorliegenden und hier abgebildeten Arbeiten in einem mehr oder weniger grobkörnigen oder starkfadigen



MARGARETE VON BRAUCHITSCH-MÜNCHEN MASCHINENSTICKEREI AUF GRAUEM LEINEN

Leinen. Er ist entweder weiß, d. h. mit einem Stich ins Ungebleichte oder ins Graue, bei andern dunkelblau, gesättigt und tief oder goldbraun leuchtend, und die Stickerei bewegt sich darauf meist in zwei Farben, zuweilen mit kleinen schwarzen oder — auf den dunkeln Stoffen — weißen Pointen. Kräftig zeichnunggebend wirkt die schnurartige Technik der in starker Baumwolle herausgearbeiteten Hauptlinien oder auch mancher Hauptformen (siehe das Kissen auf dieser Seite), zwischen denen weich und glänzend in flächig füllenden Stichen die schmiegsame Seide schimmert, farbegebend eingewebt in das derbere Gefüge des Musters. — Besondern Reiz verleiht vielen der Arbeiten die Freizügigkeit der Behandlung; sie nimmt ihnen das Starre des Maschinellen, ohne dessen saubere Klarheit aufzuheben, und kommt daher, daß im Atelier von MARGARETE VON BRAUCHITSCH vieles ohne vorherige Aufzeichnung auf den Stoff, gleichsam aus dem Handgelenk heraus, gestickt wird.





MARGARETE VON BRAUCHITSCH-MÜNCHEN • DECKEN UND KISSEN AUS LEINEN MIT MASCHINENSTICKEREI



HANS WILDERMANN-KÖLN — ILLUSTRATION ZU PARSIFAL

Mit Erlaubnis des Besitzers W. Heyer, Köln



HANS WILDERMANN-KÖLN

ILLUSTRATION ZU PARSIFAL

Mit Erlaubnis des Besitzers W. Heyer, Köln

NEUE ILLUSTRATIONEN ZU WAGNERS PARSIFAL

Von Emil Schultze-Malkowsky

Der Mythos dieser auserlesenen Volks- und Schönheitsdichtung war gegeben. Den stärksten Ausdruck in Wort und Melodie gab Richard Wagner ihm. Ihn in der Kunst der Linien- und Farbengebung aufzufinden, blieb noch übrig. An ernsten Suchern hat's hier zwar keineswegs gefehlt, denn vielversprechende Versuche sah man des öftern schon. Der große Finder und Vollender aber hat sich bislang noch nicht gefunden.

Zuletzt war Fidus es, der von sich reden machte. Wie weit nun aber blieb gerade er davon entfernt, an jene große Breitstrebigkeit der Linienführung, die doch für diese zauberische, machtvolle Pracht- und Weihewelt des Parsifal ganz unerläßlich ist, heranzukommen. Die krankhaft weiche, fast mädchenzarte Formensprache dieses Künstlers mußte ja versagen, für jene wilden, heißen Kampfgestalten die großen zwingenden Gebärden festzulegen.

Ein Jüngster, der das Wagnis unternommen hat, das längst- und vielbegehrte Werk zu richten, ist Hans Wildermann. Mit ihm beschäftigt sich die folgende Betrachtung. — Vom Gipfel der Vollendung trennt zwar auch ihn noch manche lange, lange Meile. Sein Weg jedoch verheißt ein Ziel, das — des Beachtens durchaus wert — auf dem Gebiete unseres Themas vielleicht Erfüllung wird. Noch erstaunlich jung, trat Wildermann mit seinen Illustrationen zu Parsifal in diesem Winter auf.

Im Kölner Kunstsalon Lenoble war der Cyklus von Kartons zu dieser Schöpfung Wagners ausgestellt, und wer sie sah, der wurde bald inmitten dieser sonderlichen, so seltsam tiefgetönten Blätter still und schweigsam. Zumal die Tiefersehenden und Wissenden verharrten lange — von Bild zu Bild — in dieser Sammlung. Und nur von denen, die ganz unbeholfen waren, kam hier und da ein schnelles Achselzucken und Gekicher . . .

Was sie so seltsam macht, die Schilderungen dieses Künstlers? Sind es die Eigentümlichkeiten seiner Farbengebung, die kühnen Konstellationen der tief tiefschwarzen, grünen, violetten und sonst dem grauen Alltag fremden Untertöne, die das magisch dunkle Relief abgeben? Sind es die fast asketisch herbe stilisierten, immer wiederkehrenden Symbole der Umrahmungen, die so befremdend auf den Neuling wirken? An sich sind sie ja doch als Liliengerank, als Dornenkranz und weiße Taube uns zu vertraut hierzu. Oder sollte gar der Stoff, das Schicksal dieser Menschen so befremdend sein? Zur Empfindung dieser eigentümlichen Entfernung beigetragen hat sicherlich ein jedes der Motive. Maßgebend aber war und ist — und darauf sei mit ganz besonderem Nachdruck hingewiesen — das seelische Moment, das in diesen kleinen Aquarellen zum Ausdruck kommt: — die große Sehnsucht eines heißen Künstlerherzens nach Vollendung! Worin das sichtbar wird? Am klarsten wohl in den Gebärden, die diesen sehnend Irrenden, trunken Frevelnden und dann nach tiefster Unterwürfigkeit Entsühnten eigen sind.

Die straffe Muskelspannung der Zerknirschtheit, die sehnend klammernden Umarmungen der Liebe, die fieberhaft gestreckten Gesten des Gebets und der Erhebung: — was Wildermann auch immer schildert, zeigt die Formensprache des Erlebten. Wie eigen und ergreifend wirkt die jähe, heiße, von wilder Angst gereckte Geste Kundrys, da sie vorstürzt, um Amfortas kraft des Wunderkrauts, das sie aus weiter Ferne hergebracht, zu retten! „Hier! — Nimm du! — Balsam . . .“ Wie schlicht und hilflos einfach steht tief ergriffen hier der „reine Tor“, indes er bangend fragt:

›O Wehe des höchsten Schmerzenstags!
Da sollte, wähn' ich, was da blüht,
Was atmet, lebt und wieder lebt,
Nur trauern, ach! und weinen?‹

Und wie erhebend dann die priesterliche Schlußgebärde des Geläuterten:

›Höchsten Heiles Wunder: —
Erlösung dem Erlöser!‹

Und dann, im stärksten Gegensatz hierzu, wie tief erschüttert und ergeben die, die ihm zu Füßen Anbetung sind in tiefstem Schweigen!

Das ist das Stammeln eines Suchenden, die Sprache eines Ringenden, der bis zum Gipfel will. Ob er sein Ziel erreichen wird? Seiner Zeichnung fehlt es noch an Sicherheit, wenn sie auch oft mit ganz erstaunlich wenigen Mitteln Frappantes zeitigt, und des Künstlers Ornamentik fehlt es noch oft an Klarheit und jener zwingenden Gebundenheit, die Bild und Rahmen als organisch einheitlich erscheinen läßt. Das aber sind Bedenken, die angesichts der Jugend Wildermanns nicht sonders stören dürfen. Das Ziel, das er erstrebt, ist gut und köstlich. Es zeigt den Gipfel eines Berges, da Quellen sprudeln aus der Tiefe erquickendster Ursprünglichkeit und Buchen ragen, die nach des Werktags dürrer Hitze ein schattenkühles Obdach und den Ausblick bieten auf ein Land voll lichter Pracht und einer Schönheit, die reich und eigen ist.



HANS WILDERMANN-KÖLN

ILLUSTRATION ZU PARSIFAL

Mit Erlaubnis des Besitzers W. Heyer, Köln



HANS WILDERMANN-KÖLN ILLUSTRATION ZU PARSIFAL

Mit Erlaubnis des Besitzers W. Heyer, Köln



MARGARETE JUNGE-DRESDEN • SCHLAFZIMMER AUS GEBEIZTEM KIEFERNHOLZ MIT HANDGEARBEITETEN MESSING BESCHLÄGEN • AUSFÜHR.: WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT, THEOPHIL MÜLLER, DRESDEN (PREIS 490 M.)

BILLIGE MÖBEL DER WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT, THEOPHIL MÜLLER, DRESDEN

Die Forderung nach dem anständigen Möbel für den einfachen Mann ist auch in der Dresdner Ausstellung nach dem Urteil vieler nicht in dem Umfange befriedigt worden, als mancher wohl gehofft hatte. Die individuelle Zimmereinrichtung beherrschte das Feld; Versuche wie die des Leipziger Künstlerbundes, die Maschinenmöbel Riemerschmids wurden zwar hoch bewertet, vermochten aber den Gesamteindruck der modernen Raumkunst als einer von wenigen für wenige geschaffenen Kultur nicht überall mit Nachdruck zu beeinflussen. Gerade an dieser Stelle ist es oft genug betont worden, wie wichtig jedes Bemühen ist, die Magazinware nicht allein durch Qualität, wo der Sieg ja nicht schwer ist, sondern durch gleiche Kostenberechnung zu verdrängen. Es mag noch lange dauern, ehe auch der Unbemittelte gelernt hat, daß es rationeller ist, solide Ware zu kaufen statt der unsoliden, daß ein gutes Möbel stets billiger ist als ein mangelhaft gearbeitetes. Von den Erwägungen, die in der Erziehung unseres Volkes zu solider und geschmackvoller Arbeit eine moralische Entwicklung mit unabsehbaren weltwirtschaftlichen Konsequenzen begrüßen, soll dabei ganz geschwiegen werden. Die Werkstätten für deutschen Hausrat von Th. Müller, Dresden, haben sich von jeher in ihren Arbeiten jene mittlere Linie einzuhalten bestrebt, auf der auch der Gebildete mit 2000—3000 M. Einkommen zu einer erfreulichen Wohnungseinrichtung gelangen kann. Die bewährten Künstler der Werkstätten, Gertrud Kleinhempel, Margarete Junge und M. A. Nicolai sind in jahrelanger ernsthafter Arbeit mit den Stoffen wie mit den Ansprüchen eines Haushaltes von 3 bis 4 Zimmern genau vertraut geworden. Nicolai trifft in seinem Wohn- und Speisezimmer den naiven und gesunden Ton, den wir hier wünschen, am sichersten. In dem Schlafzimmer M. Junges wäre eine hellere Gesamttönung vielleicht des Beifalls der meisten Käufer sicherer. Der Tisch in G. Kleinhempels Herrenzimmer mag als Repositorium praktisch sein, ein Daransitzen verhindert die untere Platte. Die Kästen des Schreibtisches stehen vernünftigerweise glatt auf dem Boden. Am wenigsten ist das Damenzimmer derselben Künstlerin gelungen. Die vielfach verwendeten gedrehten Stäbe machen die Möbel unruhig; der Umriß der Verglasung in den Schranktüren bringt ein neues und nicht sehr sympathisches Motiv in das lineare Gefüge des Raums. Es wäre ganz falsch von unseren Künstlern, wollten sie eine Aufgabe wie die hier vorliegende leicht nehmen. Es ist weit müheloser, einen stimmungsvollen Wohnraum mit den reichsten formalen Mitteln durchzubilden, als im Rahmen so bescheidener Bedürfnisse etwas Ansprechendes und Brauchbares herzustellen. Gerade die vielen Entgleisungen, die hierbei vorkommen, beweisen, wie notwendig es ist, dies Problem in den Mittelpunkt des weiteren Schaffens zu rücken. Wieviel Arbeit dabei die Maschine der Hand abnehmen kann, bleibt einer technischen Entwicklung vorbehalten, die auch der Künstler mit Aufmerksamkeit verfolgen muß, wenn er wirklich eine Neugeburt unserer Wohnungskunst als Ziel seiner Tätigkeit vor Augen hat. E. H.

GERTRUD KLEINHEMPEL-DRESDEN • HERRENZIMMER AUS GERÄUCHERTEM EICHENHOLZ MIT HANDGEARBEITETEN EISENBESCHLÄGEN • (PREIS DER VOLLSTÄNDIGEN EINRICHTUNG 675 MARK)

GERTRUD KLEINHEMPEL-DRESDEN • DAMEN- UND EMPFANGSZIMMER; IN MATTIERTEM MAHAGONIHOLZ AUSGEFÜHRT, INNEN GRAUE BIRKE; MESSINGBESCHLÄGE • (PREIS DER VOLLSTÄNDIGEN EINRICHTUNG 680 MARK)

M. A. NICOLAI-MÜGELN • WOHN- UND SPEISEZIMMER • AUSFÜHRUNG IN GERÄUCHERTEM ODER GEBEIZTEM EICHENHOLZ MIT EISEN- ODER MESSINGBESCHLÄGEN • (PREIS DER VOLLSTÄNDIGEN EINRICHTUNG 795 MARK)

DAS RUDOLF VIRCHOW-KRANKENHAUS

Was bei HOFFMANN, dem Erbauer des Rudolf Virchow-Krankenhauses, als eigentümlich auffällt und jeden, der künstlerisch tätig ist, mit Achtung und Bewunderung erfüllen muß, das ist die immer gleichmäßig wirkende Intensität seines Schaffens. Eine Ruhe, die alles sorgsam bedenkt und nie den schnellen Effekten zustrebt, die blenden, aber nachhaltig nicht befriedigen. HOFFMANN ist in dieser Hinsicht kein Ausstellungsarchitekt, wenn man als solche diejenigen bezeichnet, die auf Ausstellungen gewagte Konstruktionen hinstellen, deren Haltlosigkeit die Praxis bald erweisen würde. Die Klarheit seines Grundrisses ist imponierend. Wie er in diesem ungeheuren Komplex des Rudolf Virchow-Krankenhauses, dessen Umfang einer kleinen Stadt gleicht, einfach alles bedenkt, nie an Ausdauer nachläßt, und doch sich nicht übereilt, wie er den großen, einheitlichen Gesamteindruck im Auge behält, so daß man überall die Hand des Künstlers spürt, aber nie aufdringlich an sie erinnert wird, das ist künstlerische Disziplin ersten Ranges. Das Sensationelle, das Verblüffende liegt ihm fern. Aber er hat die unermüdliche Sorgfalt des Künstlers, der sich selbst und seine Launen in Zucht hat. Dieser Künstler, dem die ruhige Tüchtigkeit der alten Meister eigen ist, lauscht auf die Gesetze der Allgemeinheit. Er macht sich diesem Geist dienstbar. Und in dieser scheinbaren Entsagung, die im letzten Grund jedoch Herrschaft ist — Herrschaft über die Materie und über sich selbst — hat er eine Strenge und einen Ernst, die märkischen Charakters sind.

Und das ist bedeutungsvoll. Es ist nicht die Aufgabe Berlins, eine Fülle malerischer Interieurs zu geben oder die Extravaganzen einzelner Künstler zu zeigen. Versucht es das, so enthüllt es sein Parvenütum. Geschmack wird Protzerei. Eleganz wird Falschheit. Es fehlt an dem Kulturboden, und es fehlt an der zusammenhängenden Künstlerschar, die, wie es in kleineren Zentren möglich ist, mit ihrem Ansehen dominierend hinter den Werken steht. Aber wo es sich um die großen Aufgaben handelt, die im Allgemeinwohl begründet sind, die im Geschäftsleben ruhen, da kann es entscheidend eingreifen. Berlin hat das Warenhaus gegeben. Es gibt nun das Krankenhaus. Damit haben wir zugleich die beiden Baukünstler Berlins, MESSEL und HOFFMANN.

Wer ein aufmerksames Auge hat, der wird in Berlin wahrnehmen, wie von Jahr zu Jahr eine rapid steigende Entwicklung das architektonische Bild der Großstadt zusehends verändert. Eine fieberhafte Tätigkeit überall. Das Milieu der aufstrebenden Großstadt, die nicht die Launen eines allzupersönlichen Künstlerwillens, der im Kleinen einer lokalen Umgebung bizarr-interessant wirken mag, dulden kann, übt auf den Künstler einen erzieherischen Einfluß aus. Man sehe sich GRENANDERS geschmackvolle Ausgestaltung der Hoch- und Untergrundbahn an, die neuerdings erweitert wurde, wie fein dieser Künstler hier in Eisen entwirft, leicht und gefällig, jede Ueberladung vermeidend, dem Material sich anschmiegend, und wie schön er die Wände mit hellen Kacheln verkleidet, wie der Aufgang aus dem Untergrundbahnhof aufsteigt, umgeben von der sachlichen und doch graziösen Schönheit der Eisenarchitektur. Das Milieu der Großstadt wirkt erzieherisch. Sie strebt zu architektonischen Schöpfungen hin, die in ihrer strengen, sachlichen Haltung Symbole eines rastlos tätigen Allgemeinwillens darstellen, die schließlich einmal in ihrer Gesamtheit einen Stil offenbaren können. Hier liegt Berlins Bedeutung, und in diesem Sinn muß der einsichtige Beurteiler Berlin betrachten. Was es ist, kann es nie auf Ausstellungen zeigen. Da regiert — mit Recht — der Einzelne. Berlins Bedeutung aber ruht nicht auf dem Einzelnen, sondern in dem Allgemeinwillen. Was hier von Tag zu Tag praktisch geleistet wird, das ist das Entscheidende.

* * *

Das Rudolf Virchow-Krankenhaus ist ein Symbol dieses Allgemeinwillens, und HOFFMANN hat ihm die passende Form gegeben.

Man muß die sinnreiche Gliederung des Grundrisses bewundern, die ebenso praktisch wie einfach ist. Zwei Hauptachsen teilen rechtwinklig das Gelände. Die Längsachse bildet eine in vier Reihen bepflanzte Allee, an der die eingeschossigen Pavillons — nur im Mittelbau sind jedesmal die Wärterwohnungen in einem oberen Geschoß untergebracht — liegen. Diese Allee gestaltet die ganze Anlage von vornherein anheimelnd. Bänke, deren breite, bequeme Form zum Sitzen einladen, stehen weiß unter grünen Bäumen. Rasenflächen sind mit Blumenbeeten geschmückt. Ein Springbrunnen bietet Kühlung. Und rechts und links von dieser



ALLEE MIT BLICK AUF DEN HAUPTBAU

Allee sieht man die intim gestalteten Eingänge zu den einzelnen Häusern: Stufen, die seitlich hinanführen, vor dem Portal sich einen. Ein einfaches und doch zierliches Gitter dient als Geländer. Ueber dem schmalen Holzportal in Grau mit durchbrochenem Gitterwerk im oberen Teil, seitlich eine bronzene Laterne. So sieht man bis zum Ende der Allee diese intimen Zugänge sich aufeinander folgen, und die Tatsache, daß die Wiederholung gerade den feinen Charakter verstärkt, zeugt für die solide Schönheit, die der Künstler den Formen gegeben hat.

Auf der einen Seite liegen die Pavillons für die chirurgischen Krankheiten, auf der anderen Seite die für innere Krankheiten. Die mittlere Querachse, die rechtwinklig die Längsachse schneidet, trennt die Männer- von der Frauenseite. Am Eingang liegt das mehrstöckige Hauptgebäude. Am Ende der Längsallee befindet sich, entfernt also von den Krankenpavillons, das Leichenhaus und der sich anschließende Kapellenbau, zu dem von der Straße aus eine mit Trauerweiden bepflanzte, sanft ansteigende Allee hinanführt. Rechts und links von diesem eigentlichen Mittelteil sind auf dem übrig bleibenden Gelände die anderen Gebäude zweckmäßig, je nach ihrer Bestimmung verteilt: das Badhaus, die Apotheke, das Operationshaus, das Röntgenhaus.

Das Eigentümlich-Schöne der Anlage — abgesehen von der unbedingten Zweckmäßigkeit, die sich überall zeigt, — ist, daß hier Architektur und Garten so fein miteinander verbunden sind, daß nirgends eine trennende Schranke existiert. Die Kranken treten aus ihren Pavillons heraus auf eine große Plattform zu ebener Erde, die von grünen Hecken umschlossen ist, sie sind im Freien. Denn Gartenanlagen sind überall so reich verteilt, daß man meint, in einer modernen Gartenstadt und nicht in einem Krankenhaus zu sein.

Die Fassaden sind grauweiß, die Türen lichtgrau, die breiten Dächer hellrot, die Fensterumrahmungen weiß. Dies ist der farbige Eindruck: grau, weiß, rot, alles in hellen Nuancen. Ein lichtes, freundliches Farbenspiel, dem das Grün der Anlagen sich harmonisch einfügt.

Doch ist das Intime nie bis zu der Grenze geführt, wo es, allzu aufdringlich, kleinlich wird, und ebenso wird das Sachliche in der Außenarchitektur nie nüchtern.

Im Innern herrscht dieselbe Harmonie. Jeder überflüssige Schmuck fehlt, so daß der Architekt, dessen Aufgabe es ist, Raumverhältnisse rein und wohlabgewogen zu geben, hier seine Fähigkeiten zeigen kann. Kein Vortäuschen, kein Blenden. Nur Mauern, Wände, Türen, Gänge. Kein Schmuck. Aber in den Verhältnissen liegt die Schönheit:



LUDWIG HOFFMANN-BERLIN DAS RUDOLF VIRCHOW-KRANKENHAUS
MITTELBAU MIT TREPPENHAUS IM GROSZEN HOF



LUDWIG HOFFMANN-BERLIN HAUPTTORHAUS MIT HAUPTBAU

wie solch ein gewölbeartig gebauter, weiß getünchter Flur in hallenartiger Rundung sich hinzieht; hie und da ein gleichmäßiger Einschnitt, eine schmale graue Tür. Auf der weißen Wand die Uhr in grauem Gehäuse, ganz einfach, ein viereckiger Kasten, mit schrägen Stützen, ohne jeden, auch den kleinsten Schnörkel, ganz glatt. Die elektrischen Birnen hängen an ihren Schnüren einfach herab, oben an der Decke ist ein kleiner Blumenkranz um die Befestigung gemalt.

Alle Möbel, die Stühle, die Schemel, die Schränke, die Tische haben einfachste Form. Mit der grauen Farbe fügen sie sich fein im Raum ein. Die Stühle namentlich haben eine äußerst ansprechende, solide Form.

Daß aber dieser Architekt neben dem Intimen und Sachlichen auch das Imponierende beherrscht, zeigt er in dem grandiosen Wasserturm, der den Mittelpunkt der Wirtschaftsabteilung bildet, dessen gedrungene, massige Form sich unwillkürlich bleibend einprägt.

Es seien noch folgende Einzelheiten erwähnt, die von der Ausdehnung des Komplexes einen Begriff geben können. Die Größe des Geländes beträgt 257 000 qm, 57 Einzelbauten, durchwegs eingeschossig, soweit die Krankenpavillons in Betracht kommen, wurden in der Zeit von 7½ Jahren gebaut. Zu allererst wurde (1899) die Allee angepflanzt. Die Baukosten betragen mit Inventar 19 068 000 M., das sind für jedes Bett 9534 M. Die Anstalt wird einschließlich des Personals etwa 2800 Menschen aufnehmen. Sämtliche Häuser sind nach der Sonnenseite gerichtet. Die großen Säle haben durchweg zweiseitige Beleuchtung. Die Kranken haben überall den Blick ins Grüne. Blumentische stehen in allen Krankensälen, auch in den Eßräumen.

Will man sich ganz zurückziehen, so geht man in den kleinen Park, dessen Rasenflächen mit Bäumen in zwangloser Ordnung bepflanzt sind. Das Gelände hebt und senkt sich, dem Auge Abwechslung bietend. Nichts ist hier von den Häusern zu sehen. Die Einfriedungsmauer verschwindet unter den Hecken und Sträuchern. Von drüben grüßen die hohen Wipfel der Waldungen der Jungfernheide, die bestimmungsgemäß nicht abgeholzt werden dürfen, damit selbst wenn Berlin diesen Komplex durch Bebauung allmählich einschließt, immer für gute Luft gesorgt ist.

So glaubt man hier ganz im Freien zu sein, und nur die Schönheit der Anlage mahnt an die sorgliche Hand des Gärtners. Rosensträucher umsäumen einen kleinen Weg, der in sanftem Bogen hinanführt zu einem von Bänken umstandenen Rondell, das von wilden

LUDWIG HOFFMANN-BERLIN

VERBINDUNGSGANG AM OPERATIONSHAUS

LUDWIG HOFFMANN-BERLIN

GROSZER KRANKENSAAL



LUDWIG HOFFMANN-BERLIN DIE KAPELLE

Heckenrosen eingehegt ist, zum Rosenhügel, der in seiner graziösen Einfachheit den Gartenanlagen einen harmonischen Abschluß gibt.

Auf diesem erhöhten Platz hört man von ferne das Rauschen der großen Stadt, aber ganz fern, so daß die Ruhe hier nur noch heimlicher wird. Zurückblickend sieht man über die hellroten Dächer der Krankenstadt, deren schöne, abwechselnde und doch immer ruhige Form so angenehm wirkt. Und man glaubt, in einer stillen Gartenstadt zu sein, irgendwo, wo Ruhe und Frieden ist und der Lärm des Tages nicht hindringt.

Mit Bewußtsein hat Hoffmann überall daran festgehalten, alle unruhigen Formen in der Architektur, alle lebhaften Farben im Innenraum zu vermeiden, damit überall auf die Kranken eine beruhigende, stille Schönheit unaufdringlich einwirkt.

Trotzdem spürt man die Persönlichkeit überall. Nie macht sich eine Monotonie geltend. Es gehört eine volle Kraft dazu, einen so vielfältigen Organismus so gleichmäßig mit künstlerischem Wollen zu durchströmen, dabei immer den sachlichen Zweck im Auge zu behalten und doch nicht zu ermüden.

Hoffmann ist Architekt, man merkt es all seinen Formen an, daß er von der Baukunst herkommt. Er ist anschmiegsamer als Messel, malerischer, und im Malerischen feiner. Beide, Messel wie Hoffmann, stehen fest auf dem Boden der Vergangenheit. Ihr Werk zeigt eine übereinstimmende Entwicklung. Sie haben noch die alten Formen benutzt, aber sie haben sich dann mit aller Kraft zur Selbstständigkeit durchgerungen. Sie geben Verbindungsglieder von der alten zur neuen Zeit und Kunst.

AUSSTELLUNG DER KÖLNER KÜNSTLERVEREINIGUNG „STIL"

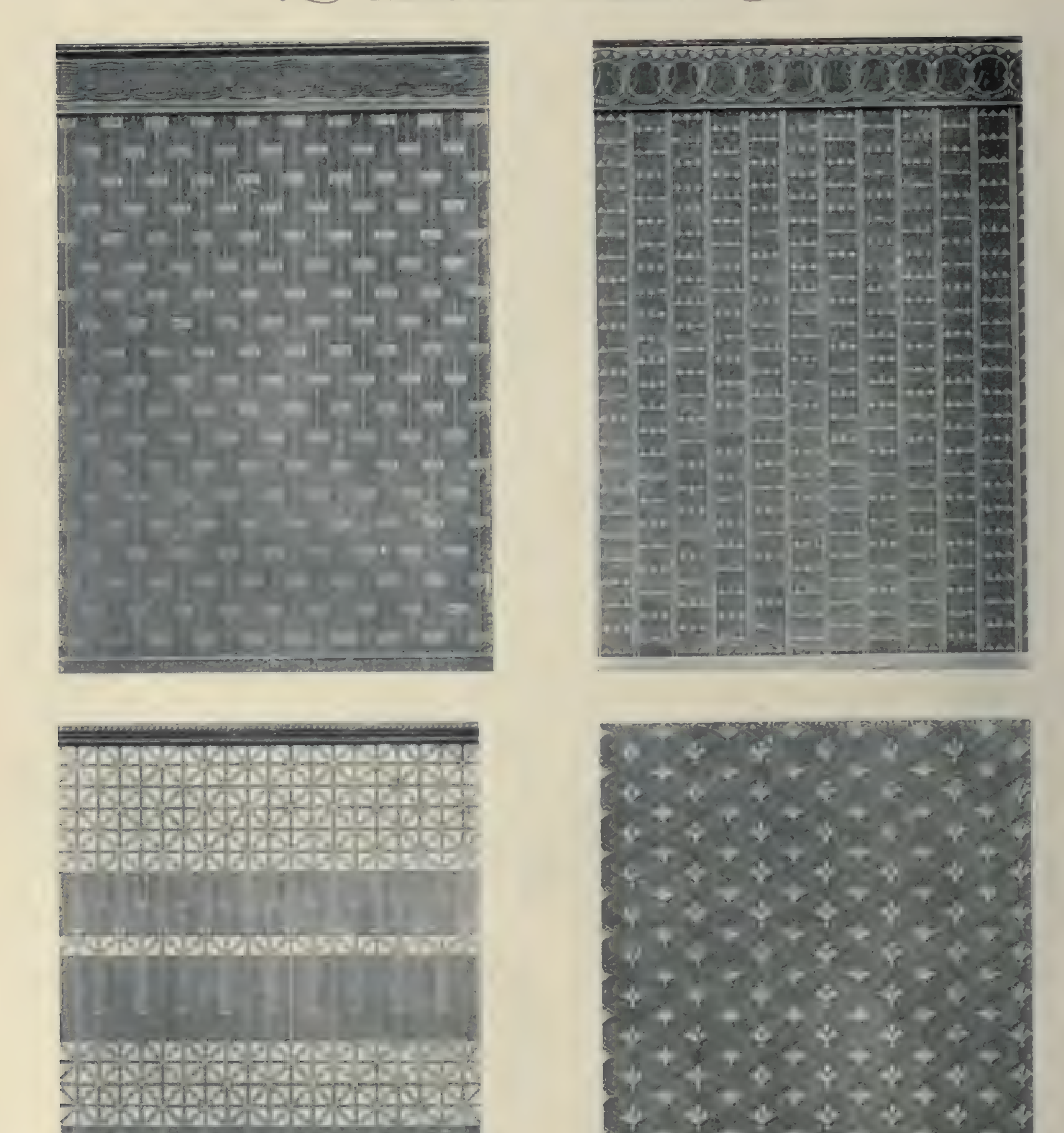
Die kleine Gruppe von Architekten, Malern und Bildhauern, die sich unter dem Namen ›Stil‹ in Köln zusammengeschlossen hat, und über deren erste Ausstellung zurzeit in diesen Spalten berichtet wurde, ist mit ihrer zweiten Revue hervorgetreten, die, anderthalbhundert Nummern umfassend, wieder recht günstig im Lichthof des Kunstgewerbemuseums untergebracht ist. Man hat, wenn man von einigen wenigen Ausnahmen absieht, durchweg den Eindruck eines ehrlich modernen Wollens und solider künstlerischer Arbeit, ohne daß eben Gewaltiges, Einziges geleistet worden wäre. — P. BACHMANN gibt außer einigen malerischen Veduten klassischer Architekturstücke (aus Trient, Venedig und Brühl), eigene architektonische Entwürfe zu Schulen, Museen und Villen; unter den letzteren sei als besonders glückliche Lösung das trutzige Landhaus ›Am Rhein‹ genannt. Mit einer Reihe meist neuerer Werke ist FRANZ BRANTZKY vertreten. Er macht einen sehr hübschen Vorschlag für eine städtische Festhalle in Köln, die imposant am Ufer des breiten Stromes aufragt; er gibt Friedhofsanlagen, Villenkolonien, Stadterweiterungsvorschläge, eine Signalstation für Wilhelmshaven und manches andere. Hervorgehoben seien namentlich die in modernem Empirestil gehaltenen Entwürfe für ein Warenhaus in Kiel. Wenig angenehm berührt bei vielen seiner architektonischen Arbeiten eine gewisse äußerliche Aufmachung (durch schreiend bunte Farben, theatralische Wolkenbildungen etc.) — die ein Künstler wie BRANTZKY wirklich nicht nötig hätte. — CARL MORITZ hat mit Geschick und auch Erfolg den Theaterbau großen Stils zu seiner Spezialität erkoren; man sieht hier die Entwürfe für die Stadttheater in Posen, Schöneberg, Lübeck; und dann — sehr interessant — den Idealentwurf zu einem neuen Opernhaus für Berlin in Verbindung mit dem alten Opernhaus. Es ist immer ein künstlerisches Unternehmen, eine neuzeitliche Ergänzung zu Schinkels Bau zu wagen; aber es ist hier mit feinem Gefühl für klassischen Stil geleistet worden. P. RECHT fehlt auf der heurigen Ausstellung. Dagegen hat die Vereinigung in dem neuesten (neunten) Mitglied eine ausgezeichnete Kraft gewonnen: es ist das G. HALMHUBER, der neue Direktor der hiesigen Kunstgewerbe- und Fachschule. Von seltener Vielseitigkeit in Technik, Auffassung und Motiven, zeigt er hier in Aquarellen Innenräume der verschiedensten Art, Grabmäler, Profan- und Kirchenbauten; in Schwarz-Weiß-Zeichnungen Buchschmuck und Exlibris; ferner Zeichnungen in Rötel und Kohle, Oel- und Temperabilder, Skizzen in Tempera für die Ausführung als Wandgemälde. Eine Diele in Weiß sei hervorgehoben, und ein Musikzimmer, und die Prunkräume eines Hotels, unter den Freskoentwürfen die Variante von ›Am Brunnen‹. Das Speise- und das Frühstückszimmer sind zu prächtig in der Anlage und lassen, wiewohl das erstere ausdrücklich ein ›bürgerliches‹ genannt wird, eher an die Einrichtung eines Schlosses als eines Bürgerhauses denken. An dem großen Temperabilde ›Des Knaben Wunderhorn‹ ist das Sujet etwas abgegriffen romantisch, aber das Ganze im besten Sinne großdekorativ und ›stilvoll‹; und man hat zu Paris 1900 diese Meriten wohl erkannt, als man dem Bilde den Grand prix zusprach. Als feinsinniger Maler (das Wort im engeren Sinne) erweist sich HALMHUBER in einem Kücheninterieur mit außerordentlich delikaten Lichtspielen, oder auch in der farbensatten Skizze ›Christus vor Pilatus‹. Als besonders sympathisches Stück endlich sei das ›Singende Mädchen‹ (Pastell) genannt; viel Geschmack steckt darin und Sinn für subtil empfundene Farben, und es ist schön und sicher gesehen, wie der Wind dem Mädchen das leichte Gewand an Leib und Glieder preßt. — Von den beiden Nur-Malern WILH. SCHULER und R. SEUFFERT ist nur der Erstere mit erfreulichen Werken vertreten: einmal mit Landschaften, die, mit weichem, zärtlichem Pinsel hingestrichen, ausgezeichnet sind durch vornehme Einheitlichkeit des Tons, sodann mit einigen Porträts, namentlich dem eines jungen Mannes in köstlich behandeltem, sommerlichem Freilicht, und auch der ›Violinspieler‹ ist sicher charakterisiert und von vornehm reservierter malerischer Haltung. R. SEUFFERT hält sich allein durch ein gutes weibliches Porträt. Zwei Stationsbilder zu einem Kreuzweg für eine Kirche degoutieren durch die Posen der heiligen Figuren und durch allzustarke Abhängigkeit von Gebhardt. Die übrigen Skizzen zu Wand- und Altarbildern sind Spektakelstücke Makartscher Observanz, und das Gemälde ›Blühen und Verwelken‹ ist ein triviales Gartenlaubebild ohne jeden Reiz. — Die Plastik endlich ist vertreten durch J. MOEST und G. GRASEGGER. Ersterer hat zwei erste Preise zu zeigen aus der Konkurrenz für einen Hohenzollernbrunnen in Cleve, ist aber wesentlich feiner und als Künstler höherstehend in dem Grabmal seiner Eltern, zu dem auch wieder Bachmann die Architektur geschaffen hat: es ist das edelgebildete Hochrelief eines trauernden Mädchens, von feierlicher Wirkung, ausgezeichnet durch Geschlossenheit des Umrisses und Erfüllung hoher Stilgesetze. Die ›Lady Godiva‹ — Buchsbaumstatuette auf Ebenholzsockel — zeigt ein trauerndes oder verschämtes, nacktes Weib zu Pferde, von großartiger Vereinfachung der Formen, die doch nirgends flau und unverstanden bleiben. Von GRASEGGER sieht man Büsten, Reliefs, Plaketten und verschiedene Gruppen. Es mögen genannt sein die in Form und Auffassung frische und putzige Bronzestatuette des ›Tapferen Schneiderleins‹; oder ›Begier‹, ein groteskes Silberrelief auf blaugetönter Terrakotta. Die Marmorstele ›Triumphator‹ ist verfehlt, nämlich öder Archaismus. Die Gruppe ›Er‹ zeigt einen herkulisch gebauten Mann, der auf dem ausgestreckten Arm ein zierliches, lagerndes Weibchen hält: eine Symbolisierung überlegener männlicher Kraft und Ernsthaftigkeit. Das Bewegungsmotiv ist sehr interessant durchgeführt, jedoch die Modellierung der Muskulatur, zumal im Torso des Mannes, mehr gewußt als gesehen, und darum etwas schematisch. Das Gleiche gilt auch von der einen, seitlichen, Figur an dem Grabmal für die verstorbene Frau des Künstlers, das durch die Art der Komposition (aufsteigender Zug von links unten nach rechts oben, in drei Figuren) gewiß interessiert, dessen Thema aber doch wohl auf dem Friedhof allzu gedankenhaft und gequält erscheinen dürfte.

FORTLAGE

LINCRUSTA

Die Abbildungen auf der nächsten Seite sind dem Katalog der Rheinischen Linoleumwerke Bedburg A.-G. entnommen, die in den letzten Jahren eine große Anzahl künstlerischer Entwürfe von KOLO MOSER, JAN KOTERA, MAX BENIRSCHKE, RUDOLF WILLE u. a. ausgeführt haben. Lincrusta empfiehlt sich durch mancherlei Vorzüge für die Bekleidung von Decken und Wänden und kann auch für kleineren Bedarf in beliebiger Farbe und Dekorationsart angefertigt werden.

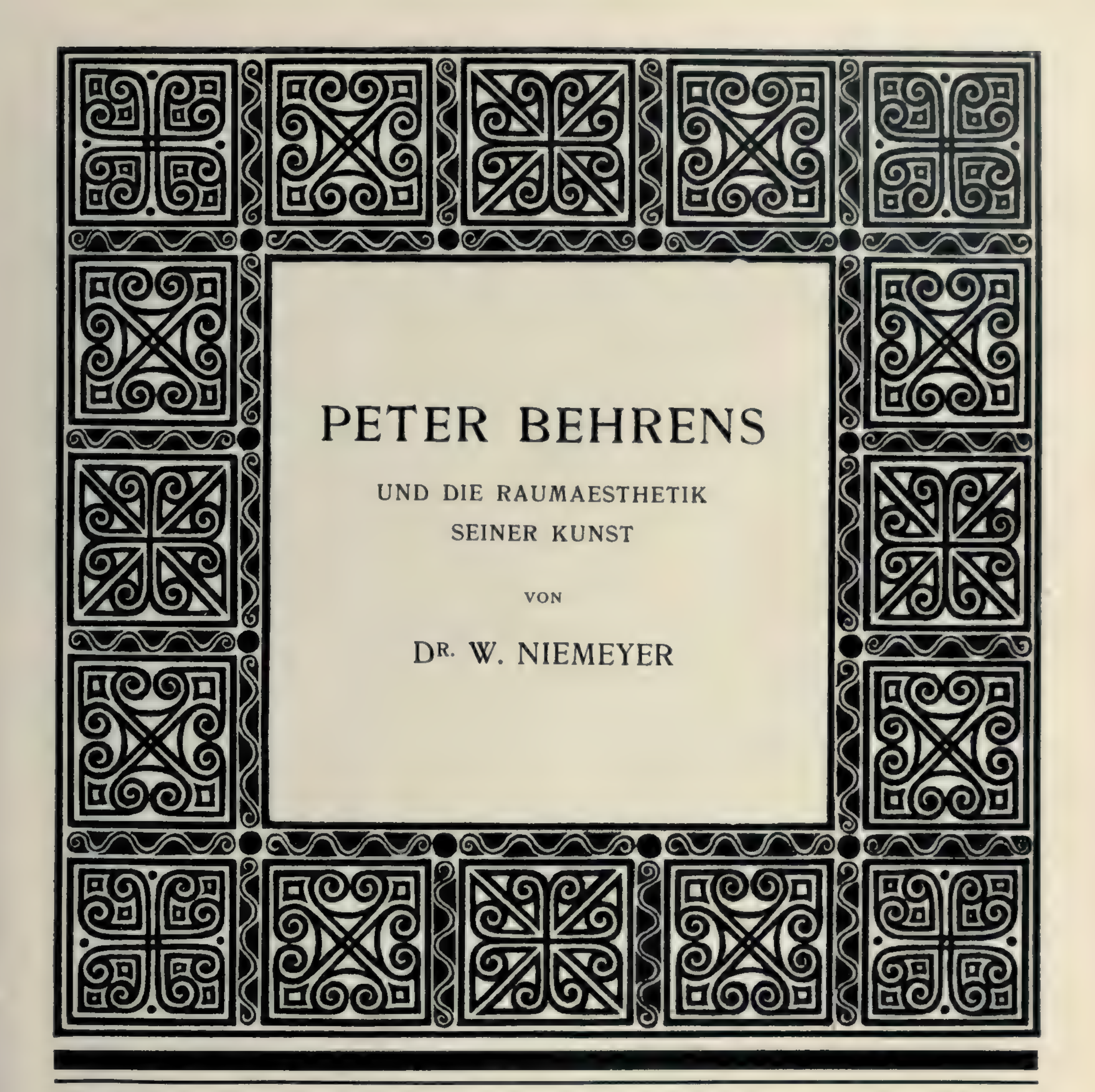
BEDBURGER LINCRUSTA



NEUE LINCRUSTA-MUSTER DER RHEINISCHEN LINOLEUMWERKE BEDBURG A.-G., BEDBURG b. KÖLN

Lincrusta ist, gut und sachgemäß angebracht, fast unverwüstlich. Sie wird nicht rissig, blättert nicht ab, behält dauernd ihr Relief, ist gegen die Einwirkung des Lichts und der Witterung unempfindlich und läßt sich durch Abwaschen schnell und leicht reinigen.

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



PETER BEHRENS

UND DIE RAUMAESTHETIK SEINER KUNST

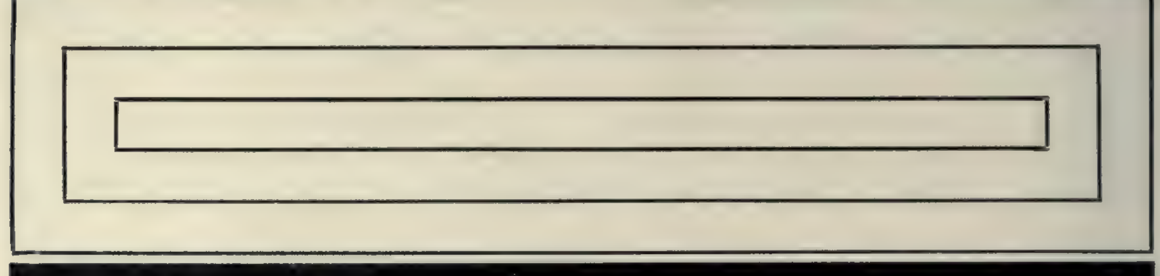
VON

DR. W. NIEMEYER

Der Entwicklungsgang der bildenden Kunst führt logisch und geschichtlich vom Linearen, dem Ornament, über die Mathematisierung des Körperlichen, das Tektonische, zur Gestaltung des Raumes, der Architektur. Die moderne Kunst hat nach biogenetischem Entwicklungsgesetz diesen Stufengang wiederum durchschritten. Sie begann als ornamentale Linearkunst und eroberte sich das weite Stilgebiet des Tektonischen. Die Schwelle des wahrhaft Architektonischen aber ward von ihr nicht überschritten. Wohl führte die Dresdener Ausstellung in offizieller Namengebung den Begriff Raumkunst. Aber was der Name bezeichnete, war nur dekorativ-tektonische Ausgestaltung praktischer Raumzwecke oder Baukunst im Sinne unserer stilistischen Facharchitektur, nicht logische Konsequenz der Schaffensgedanken, die die moderne Bewegung heraufführten und tragen.

Derjenige Künstler, in dem der suchende Zeitdrang vor allem persönlicher Wille ward, dessen Gedanken der ersten Phase des Modernen ein wichtigstes Ferment gaben, Henry van de Velde, bezeichnete auf der Dresdener Ausstellung die weitest getriebene Differenzierung tektonischer Formideen, bis zur phantastischen Zerfaserung der Mittel geführt. Seine Museumshalle, in der er, nach eigener Erklärung, die fundamentalen Bewegungsachsen, die

DER MUSIKSAAL



dem raumschaffenden Künstler logischerweise Element und Ausgang seiner Gedanken sind, bewußt negierte, bewies dieses Verharren auf der Stufe des Tektonischen. (Vgl. „Dekorative Kunst“ Novemberheft 1906.) Die glücklichsten und reinsten Gestaltungen praktischer Raumzwecke, wie die Zimmer BRUNO PAULS, rührten wohl durch formale Harmonie an die Sphäre architektonischer Wirkungen, blieben aber Tektonik.

Mit schaffensklarem Bewußtsein aber tat PETER BEHRENS den Emporschritt zur Architektur als raumschaffender Kunst. Seine Arbeiten waren Schöpfungen im Geist monumentaler Baukunst: Ausprägung rein formaler Raumgedanken und Gestaltung des Raumes zum Ausdruck eines Psychischen. Seit der Tat seines Darmstädter Hauses verfolgt seine Kunst diese Bahn. Ueber Ornament und Tektonik, deren er Meister ward in persönlicher Art, drängte sein Schaffen auf Raumgedanken und eine architektonische Formensprache, die unserer Zeit eine Wahrheit sein könnte. In einer Denkarbeit, die künstlerische Zielenergie und begriffliche Klarsicht eint, gewann er seiner Kunst Ausgang aus der Wirrung der Zeit, indem er mit intuitivem Blick die reinen Elementarwerte des Architektonischen, die zeitlosen Grundgesetze alles Kubischen, die Urformen und fundamentalen Ausdruckswerte des Raumes ergriff.



Dieses Schaffen ist nicht Archaisieren, nicht Romantik der Primitivität, sondern der Entschluß eines klaren und positiven Geistes, eine neue Einheit von Logik und Schönheit zu gestalten. Stärkster Impuls zu solcher Stilbildung im Geist des Anschaulich-Mathematischen ist die umgestaltende Lebensmacht unserer Tage, die moderne Industrie. Indem sie so viele früheren Bedingtheiten und Gesetze der Stile, die Zusammenhänge zwischen Stoffen und Formen durch die Funktion der Maschine und die Bedingungen neu geschaffener Stoffe, vor allem in der Architektur, auflöste und alle Lebensgesetzlichkeit umstimmte, drängte sie den formaler Wahrheit und lebendiger Kausalität bewußten Künstler aufs stärkste zur Besinnung auf die spontanen Formalgesetze des Geistes, um für die neuen Produkte, Arbeitsmethoden und Lebensbedingungen Formen zu finden. Dem Betonbau, dem Linoleum, um Beispiele zu nennen, diktiert keine mechanisch technische Gesetzlichkeit eine Formerscheinung. Um so mehr wird die subjektive Souveränität des Formwillens zur Anspannung gedrängt, um diesem neutralen Substrat Gesetzlichkeit der Erscheinung, Ruhe der Wirkung, Harmonie und Schönheit aufzuprägen.

Mathematische Gesetzlichkeit zur Anschauung zu bilden, das Stoffliche nach optischen



Harmonien und Rhythmen zu ordnen, ward auf solchem Wege Thema BEHRENSscher Kunst und Raumgestaltung nach solcher Logik ein Bilden in den reinen kubischen Grundverhältnissen des Raumes, der ästhetischen Lebensfülle klarer Raumgesetzlichkeit! Dieses aber ist nichts anderes als: TUTTA QUELLA MUSICA des Leon Battista Alberti! Mit solcher Einsicht mußte der Künstler jener Zeit begegnen, wo in reinster Unbefangenheit, kindhaft naturwahr und genial, diese einfach-großen Gedanken räumlicher Gesetzlichkeit als Formen geschaut wurden, dem Griechentum, dem Dorismus.

Mit reinerem Auge konnte niemand Griechenkunst nahen als dieser modernste Geist, der in eigener Schaffensarbeit das Ringen der Zeit um Stil getragen hat. Solche Begegnung eines starken Schaffenden und eines universalen Ideals wird zum Schicksal der Zeit. Nicht Klassizismus ist eine derartige Berührung der Prinzipien, nicht Aufnahme geprägter Formen, sondern lebendige Kunst im Geiste universaler Tradition des Formschaffens.

Lebendige Kunst kann in ihrer Zeit nicht isoliert sein, der schöpferische Künstler ist Repräsentant des tief innerlich wirkenden Gesamtgefühls. Der Zeitwille, der hier zu Formen kristallisiert, durchstrahlt mit parallelen Reflexen andere Geistesgebilde. Jenes aus allen



Vibrationen und Brechungen des Gedankenlebens der Epoche nach geheimem Gesetz zusammenschwingende ätherische Element des Geistigen, das gemeinsame flüssige Medium, zu dem die Vielheit der Regungen sich synthetisch verdichtet, erfüllt mit einer kausalen Harmonie die verwandten Gebiete von Kunst- und Gedankenarbeit, verdichtet sich zu gleichen Impulsen in Bildung, Wissenschaft und Kunst. Beides spontane Triebe des schaffenden Lebensgrundes, begegnen sich forschende und künstlerische Tendenzen. Im Drang nach Formenwahrheit, im Bedürfnis, der Produktion der Industrie eine Kausalität der künstlerischen Gestaltung zu schaffen, ward dem Künstler griechische Kunst Neuoffenbarung. Damit aber tritt seine Kunst in Berührung mit dem allgemeinen neuen Gefühl unserer Generation für Griechentum.

Seit SCHLIEMANNS Tagen schenkt der Boden Zeugnis um Zeugnis griechischer Kunst, so daß wirklichkeitsstark, blutvoll und sinnlich wie nie vor dem Auge unserer Zeit Hellenentum aufsteht. Die klassizistische Betrachtung, die griechische Kunst rein aber blaß gedankenhaft sah, ward abgelöst durch das Bewußtsein ihrer wahren Vitalität. Wie Hellas im Orient wurzelt, Glut und Farbe des Ostens seine Kunst tränkt, ward uns im neuen Sinn klar, aber auch wie griechische Geistesklarheit über das Orientalische emporstrahlt. Aller



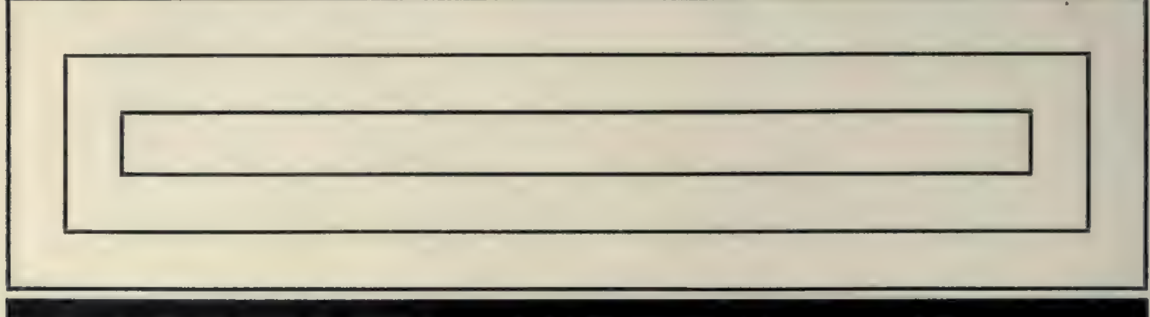
Völkervergleich hat geholfen, die Hoheit des Hellenischen neu fühlen zu lassen. Japanischer Holzschnitt schärfte den Blick für den Adel griechischer Vasenmalerei. Eine tiefblickende Geschichtsbetrachtung gab diesen Einwirkungen Gedankenausprägung. JAKOB BURKHARDTS und FRIEDRICH NIETZSCHES philosophische und dichterische, ULRICH WILAMOWITZ' und ADOLF FURTWÄNGLERS forschende neue Griechenanschauung seien genannt. Eine Konsequenz dieser Verlebendigung der Antike ist die Entdeckung der Spätantike. Diese Zeit wurde zum erstenmal in ihrem künstlerischen Wollen verstanden und gewürdigt. Die Namen ALOYS RIEGEL und JOSEF STRZYGOWSKI repräsentieren diese Erweiterungen der Forschung. Spätantike, koptische und byzantinische Ausklänge des Hellenismus traten uns nahe und die Ausläufer der Antike bis hin zur Kosmatenkunst. Diese neue Welt mußte nach der Oekonomie des Geistes ihr Gegenbild im Schaffen empfangen. Wie in der Renaissance die Antike in Literatur und Bildung lange eine Macht war, ehe die Architektur sie gestaltend ergriff, wie einst FRIEDRICH SCHINKEL als architektonische Responsion jener Wiederbringung des antiken Ideals durch WINCKELMANN die edelste Baukunst schuf, die wir rückblickend im vergangenen Jahrhundert wahrnehmen, so erscheint PETER BEHRENS' architektonische



Kunst als die in innerem Werden, aus künstlerischer Anschauung geborene Gestaltwerdung jener wissenschaftlichen Renaissance der Antike in unserer Zeit.

Die Raumgestaltung des Künstlers ruht auf dem Prinzip der absoluten Klärung der Raumform zu mathematischer Präzision. Das platonische ΟΥΔΕΙΣ ΑΓΕΩΜΕΤΡΗΤΟΣ ΕΙΣΙΤΩ wäre auch über seine Bauten zu schreiben. Die stereometrische Raumform, die Harmonie der kubischen Verhältnisse, gibt der Künstler durch jene energisch umschnittenen Flächenformen, in denen die Maße des Räumlichen ihren Niederschlag finden. Diese für seine Kunst so charakteristischen Rektangularflächen werden in ihrem Wert als raumbezeichnende Mittel nicht immer erkannt. Im Spiel dieser straffen Flächencircumcisionen vergeistigt sich das Gefüge des Körperlichen zu mathematischem Beziehungsspiel, gewinnt die Schönheit einer zu Form und Sichtbarkeit werdenden hohen Intellektualität. Quadrat und Oblong, alles Rechtwinklige herrscht. Nur ein starker Künstler vermag die Urwucht dieser reinen Elementarformen zu meistern. Ein Atem von Kraft und Geistigkeit entströmt diesen klaren Werten „Rechtwinklig an Leib und Seele“ — das empfand FRIEDRICH NIETZSCHE als Symbol alles Wohlgeratenen und Starken.

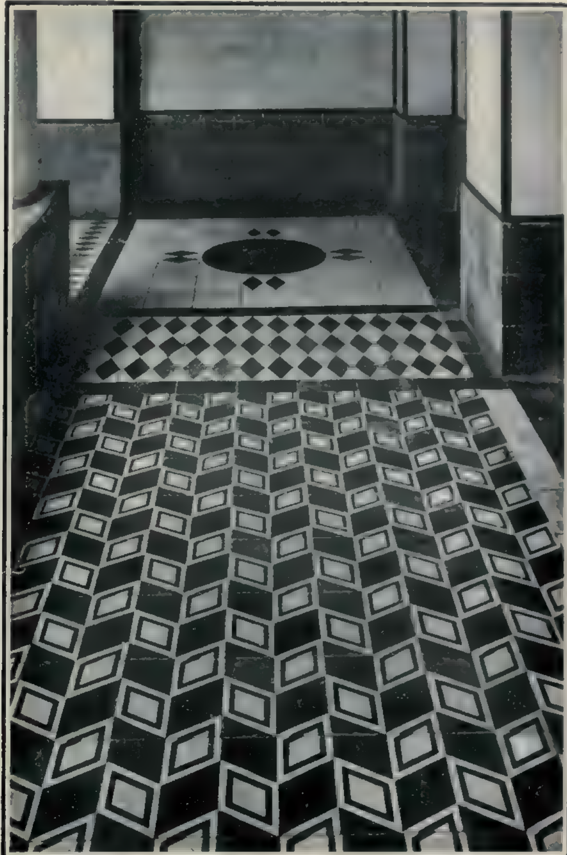
DER HOF



Die Klarheit und formale Energie dieser Kunst, ihre Wucht bleibt Niemandem unempfunden; das Allgemeingefühl aber vermag ihre kühle Intellektualität und die Strenge ihrer künstlerischen Abstraktion sich schwer zu assimilieren. Die Raumbildungen, die er unter den besonderen Bedingungen der Zeit und der künstlerischen Individualität erschafft, können am klarsten erkannt werden, wenn versucht wird, so weit rezeptive Analyse es vermag, die besondere Form auszulösen, unter der die Grundprinzipien räumlicher Kunst, die sich der Theorie als logische Möglichkeit ergeben, in seinen Raumbildungen reflektieren.

Das elementare und primäre, damit eigentliche Gestaltungsmittel der Architektur, auf der alle Suggestion von Raumgefühlen ruht, ist die Durchbildung von Raumformen nach Ordnung und Maß, die Harmonie der RAUMMATHEMATIK. Wie musikalisch die ästhetische Zeit nach dem Elementargesetz der zweitaktigen oder viertaktigen Phrase, die als metronomisches Einheitsmaß alle Melodieform trägt, gestaltet und damit als Rhythmus zu Gefühl gebracht wird, so liegt ein anschaulich gemachtes Einheitsmaß aller künstlerischen Raumformung zugrunde. Aus Summationen und Multiplikationen, Differenzierungen und Synthesen dieser Raumtakte formen sich höhere Einheiten, immer wieder





zu sichtbarem Ausdruck geführt. Dieser Gesetzlichkeit entsteigt die Harmonie der kubischen Verhältnisse.

Der Raum wird nach rein geistigen Prinzipien der Raumvorstellung gestaltet. In die Harmonie dieser reinsten Formwerte greift als organisierende Macht die direkte Beziehung des Menschen zum Raum ein. Die Raummathematik empfängt stärkere Gefühlswerte durch die motorische und visuelle RAUMDYNAMIK, die auf den physiologischen Momenten des Raumerlebens ruht. Der Raum wird mit sinnlicher Aktion erfüllt. Die Bewegungsrhythmik, die der Schritt in den Raum bringt, ist das Grundphänomen dieser räumlichen Dynamik. Die Einwirkung des Lichtes sodann wird Gestaltungsfaktor, Lichtform, Lichtmaß, Lichtabstand. Etwa die Emporrückung des Lichtes im mittelalterlichen Basilikabau gibt den zentralen dynamischen Raumeffekt! Wichtigstes Element ist weiter die Mannigfaltigkeit der Abstandsempfindungen, in einem größeren Raume schon, noch mehr in gegliederten Räumen. Diese Distanzempfindungen empfangen Ausdruckswert. Es ist für das Raumgefühl bedeutsam, daß den näheren Raumteilen, in denen alles einzelne klar und greifbar bleibt, sich weiter abgeschobene angliedern, abgerückt oder zur Ferne gestuft,



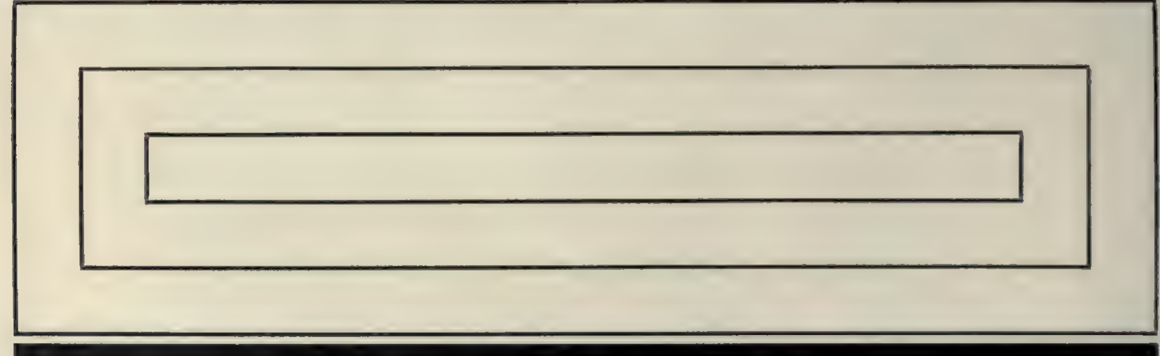
so daß das Raumbild sich mit dem Luftmedium umwebt, sich verschattet, oder aber in einer fernen Helle strahlt, wie das Chorhaupt gotischer Kathedralen. Diese Empfindungen zu steigern, zu ordnen, zu Klängen einer Empfindungsharmonie zu fügen, ist höchstes architektonisches Schaffen. Es gilt, die Raumzwecke und die damit gegebenen Kombinationen von Einzelräumen zu Trägern sinnlich gefühlshafter Wirkungen zu erheben.

Aber auch unmittelbar mit ihrem Inhaltsmomente werden diese Raumzwecke Objekt künstlerischer Gestaltung. Die psychische Stimmung eines Raumes, die aus seinem Dienste folgt, empfängt formale Spiegelung. Hier greift das Tektonische stark ein, Material und Farbe. Die Würde vornehmer Repräsentanz, das Spezifische eines Musikraumes, das Feierliche eines Gerichtssaales etwa wird Anlaß zu phantasievoller Ausprägung im Raumbild. Raumformwerte verschmelzen hier mit tektonischen und malerischen Ausdrucksmitteln. Als Abbild der Lebensformen, der sozialen und kulturellen Werte wäre diese Tendenz Gestaltung des Raumethos. Und endlich steigt die monumentale Architektur empor zur Raumsynthese, zur Raumdramatik. Kollektivempfindungen und weihevolle Vorgänge empfangen ihre architektonische Responsion in Räumen, werden abgebildet und getragen



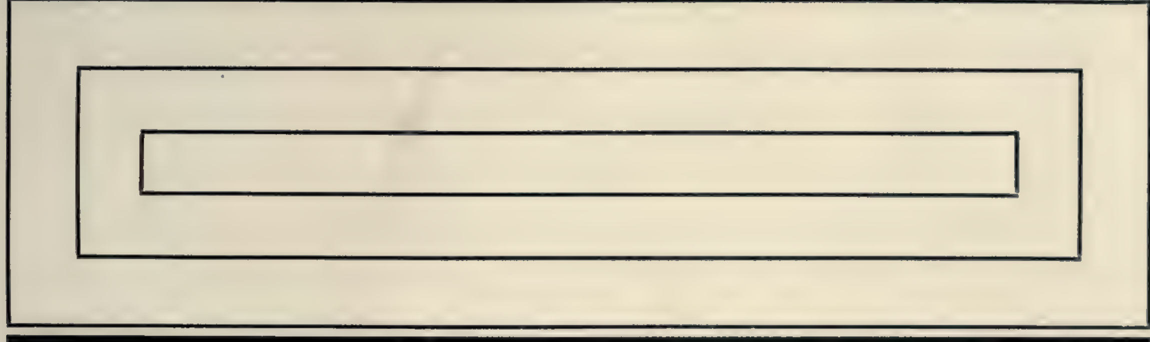
durch Summation von Raumwirkungen. Die Einheit eines großen seelischen Gefühls durchatmet Raumweiten, Bewegungsimpulse durchgreifen Raumkomplexe. Räume individuellen Gehaltes reihen sich in dramatischer Steigerung aneinander. Das Innere einer Kathedrale ist solch ein Raumdrama, aber auch die großartige Treppenanlage eines Barockschlosses, von der die Repräsentationsräume ausstrahlen, die Ordnung eines großen Festhauses. Das letzte Gestaltungsideal monumentaler Architektur greift aus dem Innern ins Freie, ordnet den Bau nach verwandten Gesetzen, wie sie den Innenraum gestalten, dem Raum der Umgebung ein. Klarheit der Bilder, Ordnung aller aus- und zustrahlenden Achsen, damit Kraft und Größe der Bewegungsempfindung, Reichtum der radialen Aspekte, Macht der Totalwirkung des Monumentes ist hier Schaffensziel, MONUMENTALE OPTIK.

Jedes einzelne dieser architektonischen Prinzipien differenziert sich zu reicher Oekonomie der Mittel. Stile entstehen durch zeitgestimmte Harmonie vereinigter Wirkungsfaktoren. Die Pole des rein Formalen und des Dynamischen vor allem spielen gegeneinander. Das tektonisch-plastische Prinzip klingt ein. So ist dorische Architektur eine großzügigste Einung der kubischen Formquadratur mit Macht und Schönheit der plastischen Glieder. Die antike



Architektur in ihrem Gesamtwollen ist die Kunst des reinmathematisch harmonischen Ideals. Die Spätantike bringt ein Vorwalten der Raumdynamik. Die Hagia Sophia bereits ist ein flutendes Schweben distanzierender Raumdynamis. Gelöste Sphären von Raumfernblicken und verdämmernden Umgangsräumen durchschwingen die Weite des Hauptraumes, dessen gewaltige Dimensionen nicht mehr als Form aufgenommen werden können. Gotik dann ist eine Verbindung präziser Raumformklarheit in der Reihung der oblongen Gewölbejoche mit der Dimensionsdynamik der Vertikalität, das alles projiziert in nervös eleganter Vitalität des Tektonischen. Dem gegenüber ergreift die Renaissance von neuem das Ideal reiner Proportionsschönheit der räumlichen Maße der Verhältnisse, wobei das dynamische Erbe fortwirkt und die größere Bewegtheit, Leichtigkeit und Differenzierung des Renaissancebaus gegenüber der ruhevollen Größe antiker Schöpfungen bedingt.

Nach dem Historismus des 19. Jahrhunderts, das nur Stilableitungen kannte, die zentralen Raumprobleme darum völlig aus den Augen verlor, war der modernen Kunst die Aufgabe gestellt, wieder solche Probleme wahrhafter Raumgestaltung aufzugreifen. Und tatsächlich lassen sich Momente all dieser Raumprinzipien in den Raumbildungen aufweisen, die Peter



Behrens auf den Ausstellungen in Dresden und Köln gezeigt hat. Seine Werke hatten darin Mannigfaltigkeit und ein großes Leben. Das Spezifische seiner Kunst, ihr zentraler Wille ist die Energie, mit der er die Gestaltung auf die mathematische Grundharmonie zurückführt. Strengste Präzision aller Elemente und reine Einheit aller Zusammenfügung geben seinen Räumen eine hohe Gemessenheit und Geistigkeit. Von jeder Vielfältigkeit der Regungen, jeder Differenzierung der Empfindungen ist abstrahiert, eine große Anschauung stimmt alle Wirkungen zur Einheit klaren Gefühls. Solchem Sinn strenger Zieleinheit wird der wichtigste aller Raumfaktoren das reine Maß, die Mathematische Harmonie, sein. Und hier wiederum wird für den vom Zwang der Zeit auf einfachste Kausalitäten geführten Künstler die Klarheit der Grundformen stärkste Lebendigkeit haben. Nur die Wucht des Elementaren vermag ihm zugleich Wahrheit und ein Element des Großen zu bieten. Nun ist zweifellos die eigentliche Grundform des Raumes, seine kristallinische Einheit gleichsam, seine Euklidische Formel und Platonische Idee, der reine Kubus. Diese intellektuelle Gesetzmäßigkeit überträgt der Künstler mit voller Energie der Logik in anschauliche Schönheit. Sein Einheitsmaß, sein Raumtakt, wird der Kubus und seine Ableitungen ins Oblonge. In



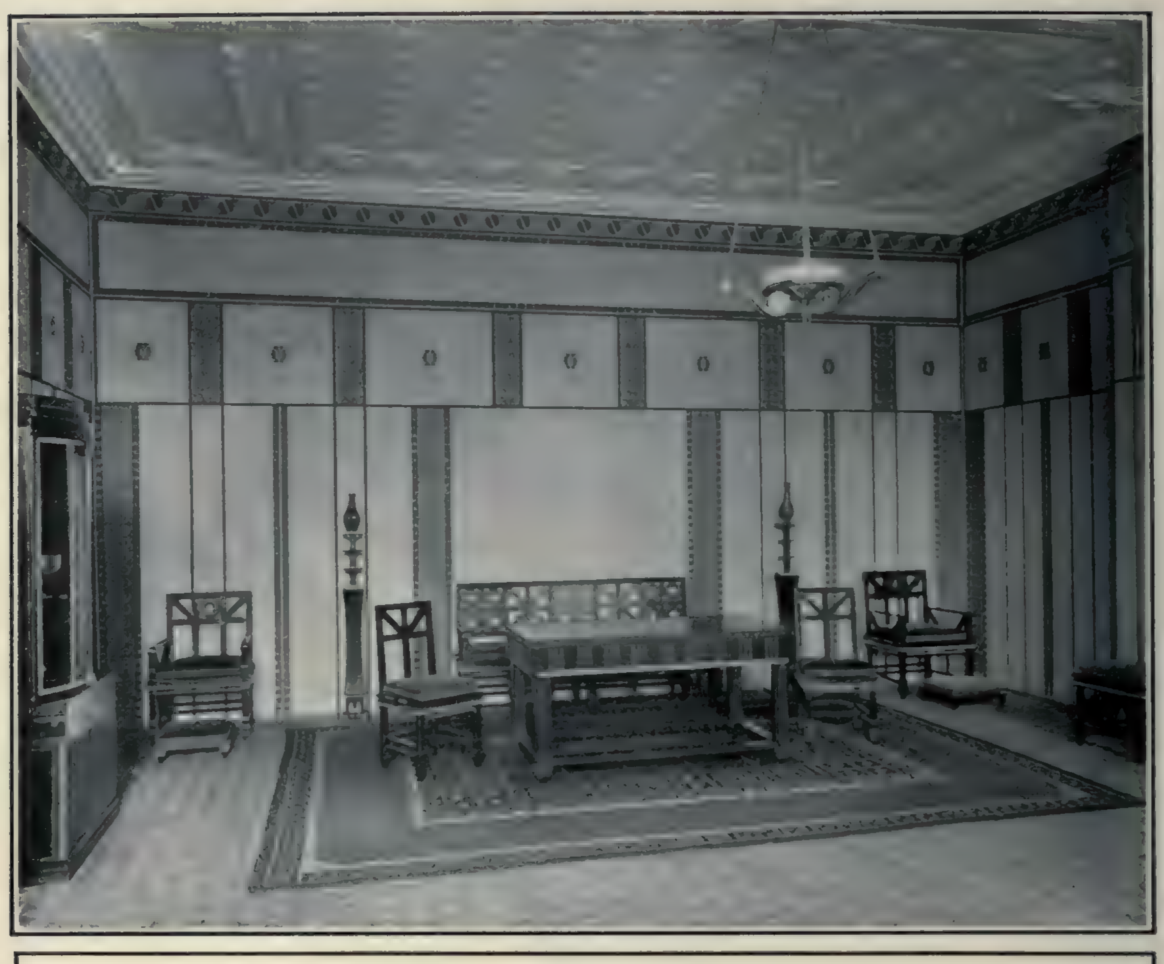


der Responsion auf diese Grundform haben alle Raumformen ihre lautere Durchsichtigkeit, ihre reine Schwebung. In allen Teilen lebt die gemeinsame Formzelle, die zugleich den großen peripheren Kontur bedeutet. So wird das Gesetz der Harmonie, die Wiederholung der Hauptform in den Teilen, elementar, aber aufs reinste erfüllt. Das großzügigste Beispiel dieser Gestaltung des Raumvolums nach kubischer Form und rein proportionalen Verhältnissen gibt der Musiksaal in Dresden. Die Raumteilung ist in großer fühlbarer Ordnung: von fünf oblongen Raumgängen, jeder an der Stirn durch die Tür zum Hof bezeichnet, sind die drei mittleren unter tonnenförmiger Wölbung zur Einheit eines zentralen Saales zusammengefaßt, die seitlichen zu Nebengängen individualisiert. Die formale Gleichbehandlung läßt die Proportionalität um so stärker empfinden. Der umlaufende Architrav faßt sowohl den Hauptraum als die Nebenräume in straffem Rahmen zusammen und gibt das weitgespannte Maß für Raumgestalt und Formanalogie. Die Flügelnische zeigt mit fünf pilasterartigen Wandstreifen die verkleinerte Wiederkehr der Türordnung. Die klare Volumquadratur ist auch im Hof sehr fühlbar gemacht, vor allem durch den umlaufenden Sockel und die Säulenreihe, die gemeinsam die Umgänge vom Binnenhof räumlich sondern, dann durch die



parallele Quadratur dieser umlaufenden Schmalräume. Sehr wichtig als Ausdrucksmittel ist der durch knappen Schattenschlag präzisierte Linearparallelismus der Dachkanten. Die rückspringenden Simse des Außendaches auf seiner Konsolenreihe übertragen die Harmonie der ähnlichen Figur höchst wirkungsvoll auf diese Ausweitung des architektonischen Raumes in die blaue Weite des Himmels. Der ätherische Raum ist durch die Kraft der Mittel mitarchitektonisiert. Wirksame Darlegung der Raumform gibt der Diele ihre Energie. Die Einflutung der Portale wirkt fort und bedingt eine Scheidung in drei Raumkompartimente. Die Oblonggestalt wird formal gegliedert durch die Längsteilung der Balkenlage. So wird ein Divisor der Raumteilung anschaulich. Und körperlich sichtbar wird diese kubische Einheit, indem der Kamin, vom Boden zur Decke aufsteigend, ein Kompartiment, körperlich realisiert. Solcher Art ist der Kamin aufs innigste der Raumform als Glied und Teil eingeordnet.

Die kubische Grundform fordert nach der Logik mathematischer Harmonie als Nebenformen reine stereometrische Gebilde. So ist die Tonne des Musiksaals der reine Halbcylinder. Voller Aufschwung des Raumes ist damit gegeben, jeder Drang zum Vertikalen aber zurückgehalten. In ruhiger Wucht krönt die Raumwölbung den Horizontalismus des basilikalen



Raumparallelismus. Der Delmenhorster Pavillon, der zierliche Tempietto, der das optische Zentrum der Ausstellung war, hat das klassisch reine seiner Gestalt in der Kombination rein mathematischer Grundformen. Der Durchdringung der Formen ward eine höchst edle Gestaltung des Raumzweckes abgewonnen. Der Cylinder als Rauminneres ist von einem konzentrischen Gang umhegt, dessen Segmente sehr passende Zweckräume ergaben. Die quadratischen Kreuzarme schlagen die formale Gegenbewegung an, das Cylindrische hat im Tambur und der Halbsphäre der Kuppel seine reine Formvollendung. Zu hohem Reichtum ist das Gefüge proportional harmonisierter Räume im Tonhaus in Köln gesteigert. Der oblonge Hauptsaal und die ihn umfangenden Raumoblonge der Umgänge und Emporen sind aufs reinste gegeneinander abgewogen. Der Mittelraum dann, der den Flügel enthält, der Tonquellraum, konzentriert die bewegte Raumvielheit, durch das rein Kubische und die homogene Helle seiner ganz in Licht verwandelten Gestalt. Apsis und Koncha bringen die Grundformen des Cylinders und der Sphäre hinzu. So summiert sich eine absolut reine, kristallisch lautere Raumvorstellung.

Reflex und Ausdrucksmittel dieser Raumbildung ist die einfach stereometrische Bildung

DAS EMPFANGSZIMMER

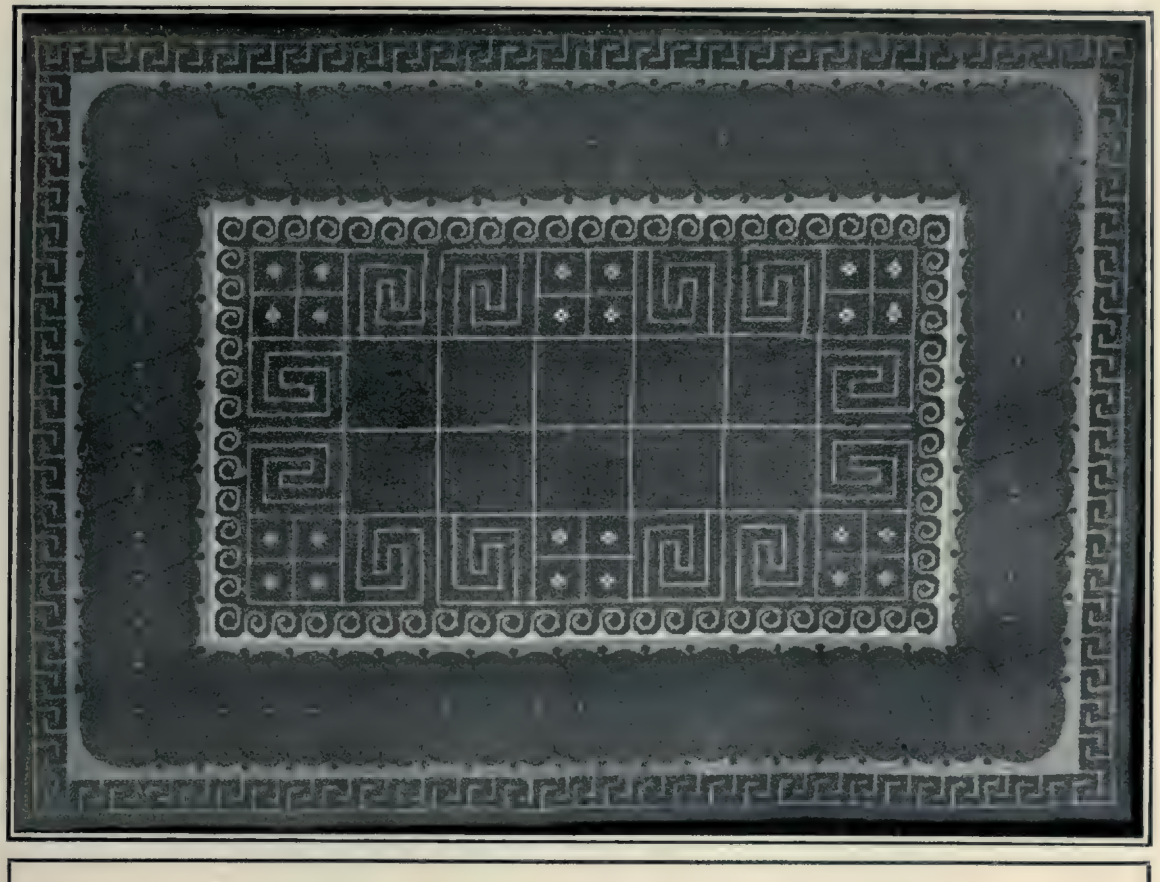


des körperlichen Elementes. Auch Pfeiler und Träger müssen, um die Raumform rein zu geben, der kubischen Oblongität folgen. Allzu starke Formbrechung würde den reinen Schnitt der Raumformen aufheben. Und solche Form entspricht zugleich der Materialität und der konstruktiven Funktion. Der Stoff der Stützen und Balken im modernen Bau ist die in gemeinsamem Dienst und als einheitliche Masse zusammenwirkende Kombination von Stabeisen und Putz oder Beton. Eine mathematische Ingenieurrechnung liegt zugrunde: so sind mathematisch anschauliche Formen die logisch gegebenen Gegenbilder und Ausdrucksmittel. Die optische Harmonie aber hat der Künstler zu schaffen, und optische Bedürfnisse führen zur Form, nicht die verstandesmäßige Vorstellung von Funktionen. Wir suchen ein Kapitell, weil verschiedene Körper sich hier voneinander absetzen und das Auge die Markierung fordert. Eine Harmonie der formalen Impulse, der Niederschlag der optischen Bewegungen und Vorstellungen erzeugt Form. Im Tonhaus ist diese Absetzung der Körperindividuen der Träger und ihre Einfügung in eine optische Harmonie zu wenig definiert. Im Musiksaal in Dresden aber sind in Projektion von Formvorstellungen, die im Raum lebendig sind, schöne Formen geschaffen. Durch Rückschnitt der Kanten und farbige Absetzung ist die

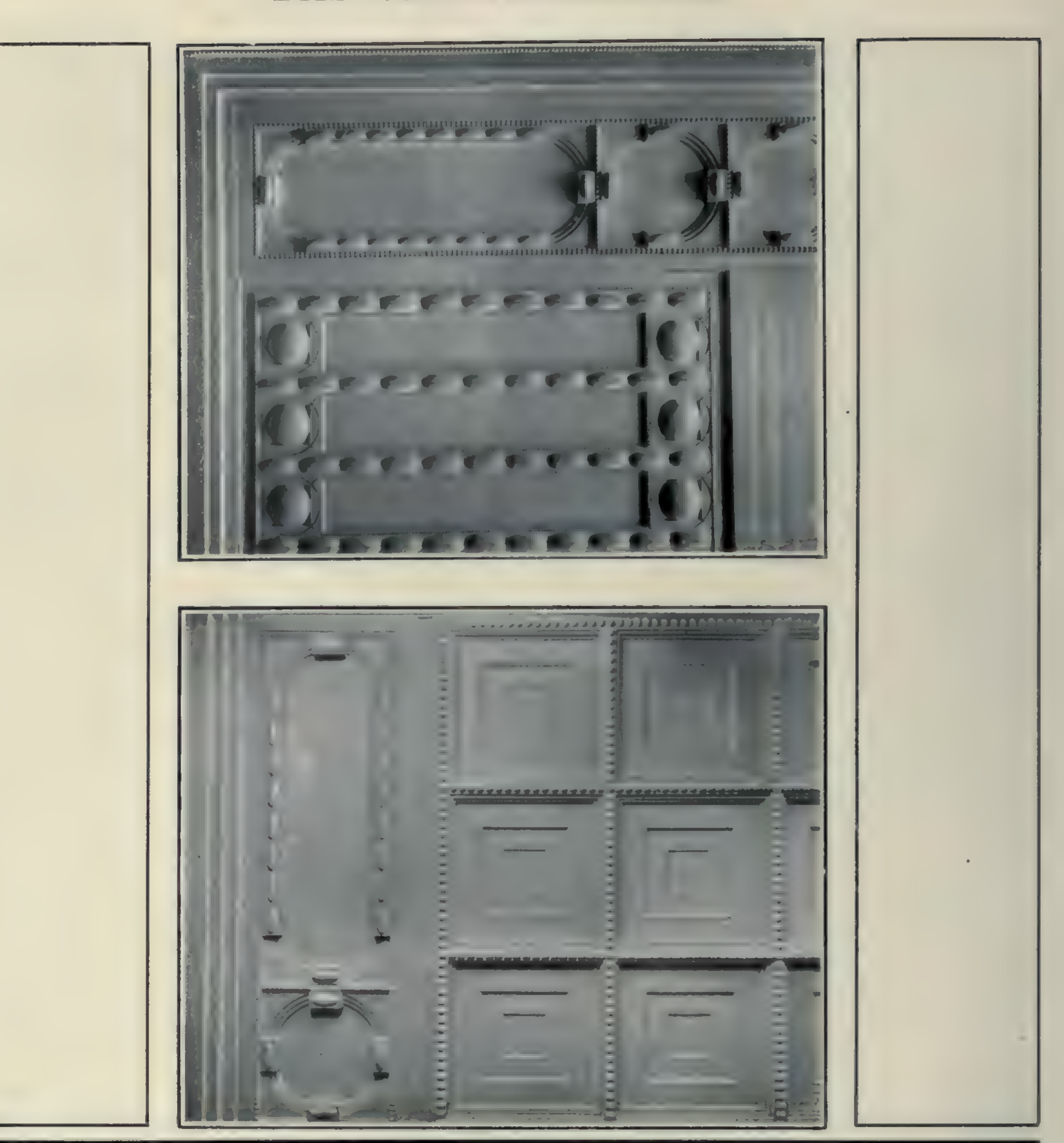


Vertikalität des Trägers im Kantenparallelismus gesteigert. Der zarte Reliefwert mit seiner subtilen Schattigkeit wirkt überraschend stark. Der Horizontalismus des Raumes hat sein Echo in den gelagerten Platten von Basis und Kapitell, und der gewölbte Raumabschluß spiegelt sich linear in dem Bogen, der der Kapitellplatte eingezeichnet ist: ein Mikrokosmos der formalen Harmonie des Saales ist geschaffen. Wie in den Pfeilerkanten feinste Raumeinlagerungen Form bilden, so gibt der Künstler in der Deckenbildung der Diele ein gleichsam aus Raumwerten gebildetes Ornament. Die ganze Decke ist ein Gefüge von Raumschichtung, die sich durch die Balkenlagen ergibt. Wechsel der Kantenbildung, Zahnschnitt, Gradwinkel und Spindelsaum pointieren die Scheidung der Niveaustufen. In den Kassettenfüllungen wird dieses ästhetische Spiel des Raumes zum Feinornament. Ueber die Grundplatte springt die lichtere Füllungsplatte um eine feinste knappe Raumschicht empor, in der der Raumaufstieg im letzten spielenden Impuls verklingt. Die Kassette, das tote Requisit der architektonischen Formenlehre, wird im Walten der Raumlogik neu lebendig.

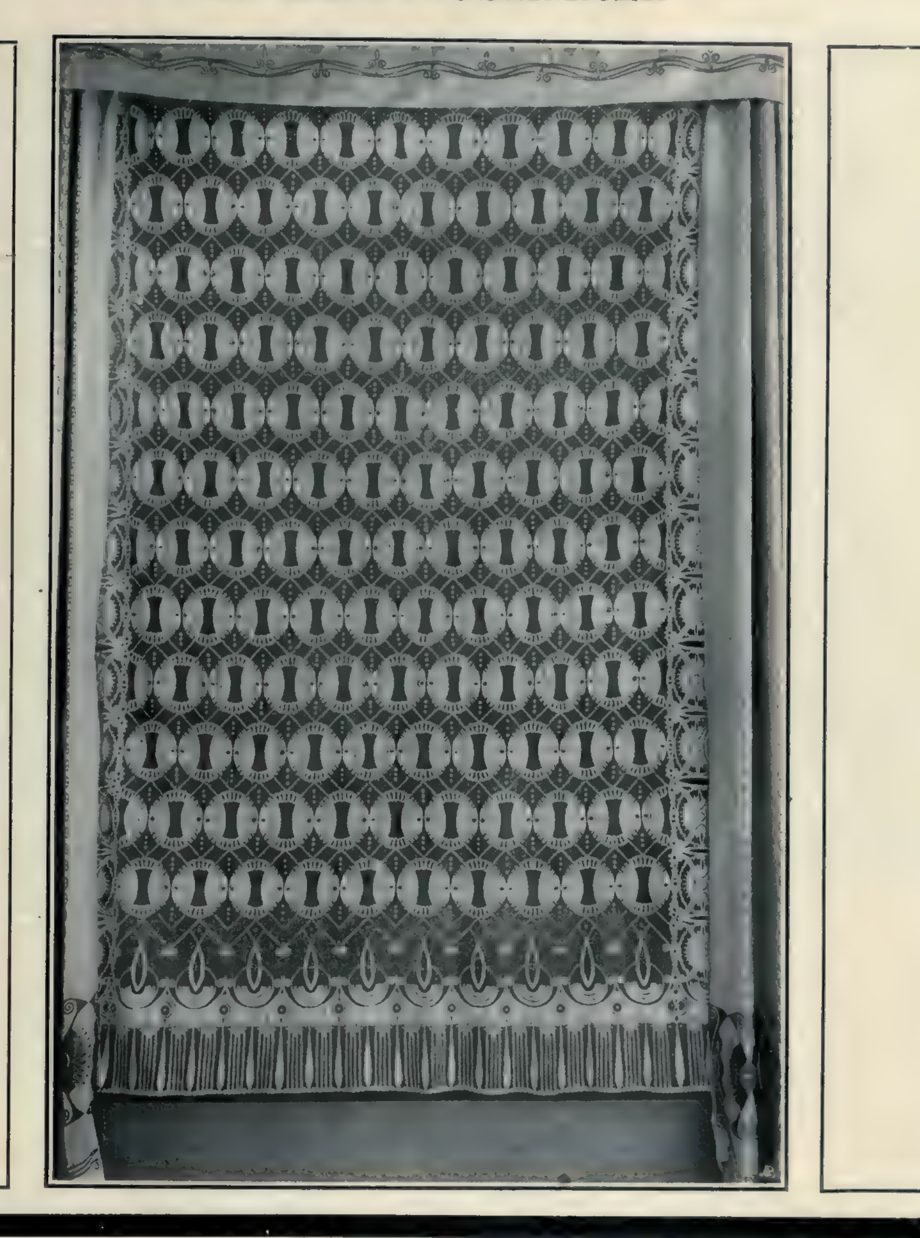
Das wichtigste Ausdrucksmittel räumlicher Formwerte ist für den Künstler die reine Oblongfläche. Das Kubische des Raumes wird im Flächenbilde anschaulich. Die umfangenden



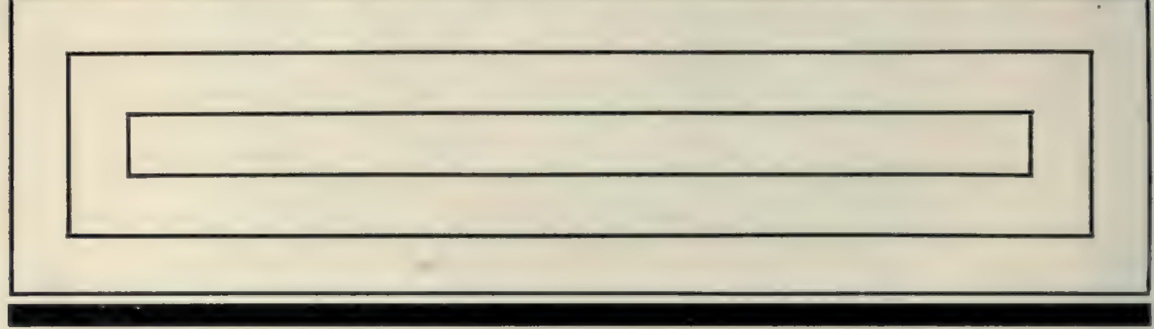
Flächen, wie sie die große Raumform erzeugen, empfangen den Niederschlag der inneren Raumwerte. Durch klare Umsäumung gibt der Künstler diesen Rektangularflächen optische Energie. Um zu verhindern, daß diese Grenzbezeichnungen als Linien empfunden werden, gibt er der Fläche ein Flächenzentrum, einen quadratischen Kern, der nun wie ein Schlüssel im Musikalischen den optischen Wert der Bildung als Fläche definiert. Das Spiel dieser Flächen gibt den Raumbildungen ihre klare Intellektualität. Der Rhythmus der Vertikalbewegung, der in den Flächen der Pfeiler und Wandstreifen im Musiksaal angeschlagen ist, empfängt eine feine Gegenwirkung in der starken Horizontalität der metopenartig dem Architrav eingezeichneten Felder. In geistreicher Weise ist die Grundvorstellung der Flächenformharmonie, dies Gegenspiel der Dimensionswerte, dem Auge wie in einer bildhaften Konzentration zur Schau geboten in den Füllungen der Eckwände der Seitengänge. Wie die Einzelfelder in den Flächenzentren, so hat in diesen Fügungen gegeneinandergreifender Flächenenergien der Raum den Schlüssel seiner Formempfindung. Die reichste, alle latenten Raummomente zur Anschauung bringende Flächenprojektion bringt die Wandgliederung des Empfangssaales. Das Mittel gab die bedeutsame Erfindung, durch mannigfaltig kombinierbare



ornamentale Bahnen einen beweglichen Organismus der Flächengliederung zu schaffen. Auf silbrigem Fond ist die Mathematik eines feinfarbigen Linearspiels hingebreitet. Das in ganzer Wandlänge hingespannte obere Oblongum gibt das reine Maß des Raumes. Die vornehme Horizontalität und Weite der Raumgestalt kommen an diesem elegant-schlanken Felde stark zu Gefühl. Der Raumhorizontalismus wird zum rhythmischen Schreiten in der Reihung der Felder im Mittelband. Rein linearer Vertikalismus gliedert die untere Fläche. Pilasterartige Bahnen teilen Kompartimente ab, innerhalb deren die Vertikalbahnen sich spalten, sich wiederum verdichten, in preziösem Spiel sich auflösen und sammeln. Im Bilde der Fläche ist der Raum völlig zu optischer Aktion verlebendigt. Der Raumhorizontalismus hat solcher Gliederung gegenüber ein Mittel klarer Mathematisierung in den tektonischen Elementen des Raumes. Die Möbelformen bringen eine Summe horizontaler Haltpunkte in jeden Raum, die der Künstler klärt und ordnet. Ideale Horizontalebenen durchbahnen den Raum, gliedern das Raumvolumen zu horizontaler Schichtenfolge, gesetzmäßig wie im Vertikalen ein Relief. Alles Körperliche ist von diesem Parallelismus der Niveauebenen getragen. Es ist höchster Genuß, etwa im Empfangssaal, zu verfolgen, wie die fein abgemessenen Intervalle sich empor-



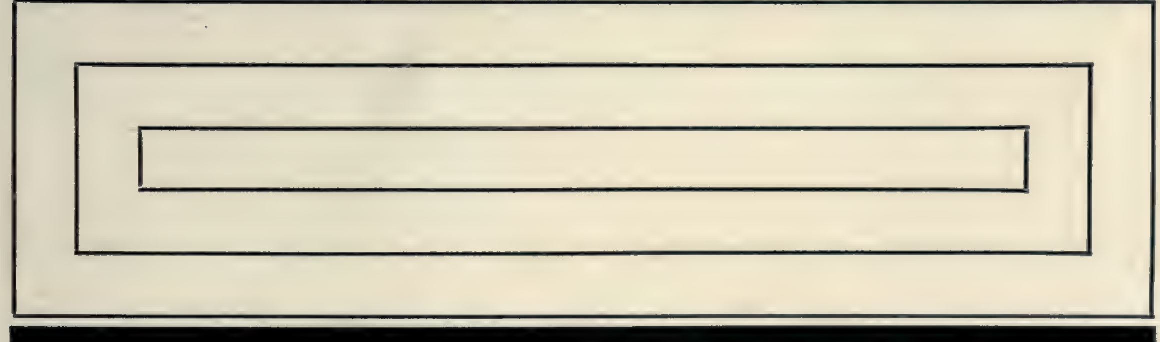
stufen und die Gliederungen der Möbel damit in höchster Ruhe und Wohlordnung dem Raum eingefügt sind. Bis in die Intarsiierung der Möbel greift diese Gesetzmäßigkeit, ihre Ornamentik ist Reflex von Beziehungen zum Raum. Ins Große geht dieser Horizontalismus in der Schichtung wuchtiger Zonen von Räumen und Formen im Hof. Ins Mächtige gesteigert ist im Tonhaus diese Umgürtung des Raumes durch die gewaltige Horizontale, die von den Emporen zum ornamentalen Metopenband der Apsis hinüberschwingt. Ein letztes Mittel des Raumausdrucks ist die wundervolle Ornamentik des Künstlers, die ihm die feinsten Träger seiner Raummathematik darbietet. Im Linearspiel dieser Bänder und Flächen sind Mikrokosmen architektonischen Bewegungsausdrucks geschaffen, in dem die Raumaktion in graziöser Leichtigkeit dem Auge ausschwingt. Höchster Klarsinn für ornamentale Psychologie der Farbe steigert die lineare Bewegung zu ziervollster Vibration. Und zwischen das Spiel der retardierenden Spiralen der Pilasterstreifen und der im Wellenschlag umlaufenden Horizontalbänder bringen die Säume immer wieder rhythmische Raummaße kleinster Ordnung, gleichsam die letzten Einheiten der Rechnung optisch versinnlichend. Der Empfangssaal dankt die feinsten Accente seiner Schönheit diesen espritvollen Schöpfungen. Mit konzentrierterer Energie tritt



die Ornamentik des Musiksaales in den Dienst des Raumes. Der schwungvolle Parallelismus der Gurte steigert die Raumspannung der Wölbung aufs höchste. Noch stärkere Raumkraft hat das reiche Ornamentfeld der Tonnenschildwand, die das Pathos des Raumaufstiegs mit dem prunkvollen Pfauenschweif seiner konzentrischen Lineardekoration so effektvoll krönt. Den aufstrahlenden Tönen, der Radianz der Klangwellen ist gleichsam bildhafte Erscheinung geschaffen, eine optische Kristallisation ihrer Rhythmik.

Der große Begriff, den griechische Kunst diesem architektonischen Schaffen lehrte, ist der der Individualisierung. Jede Fläche in ihrer klaren Circumcision, jeder Körper in seiner Umspannung mit linear präzisierten Flächen, jeder Raum ist ein formales Individuum. Auch die Farbe eines Raumes tritt unter dieses Gesetz der Harmonie individualisierter Abwandlungen eines ornamentalen Grundakkordes. Reine Gegenklänge weniger starker Farben schwingen in den Nüancen, zu der die Materialität der einzelnen Stoffe sie bricht. Im Empfangssaal etwa herrschen Gold, Schwarz und Weiß in den Möbeln, stofflich weich und warm leuchtend im Teppich, zu voller Prachtwirkung differenziert in der Möbelintarsiierung aus Ebenholz, goldigen Einlagen und Elfenbein. Die höchste Note dieser Farbigkeit gibt der reine Gold-

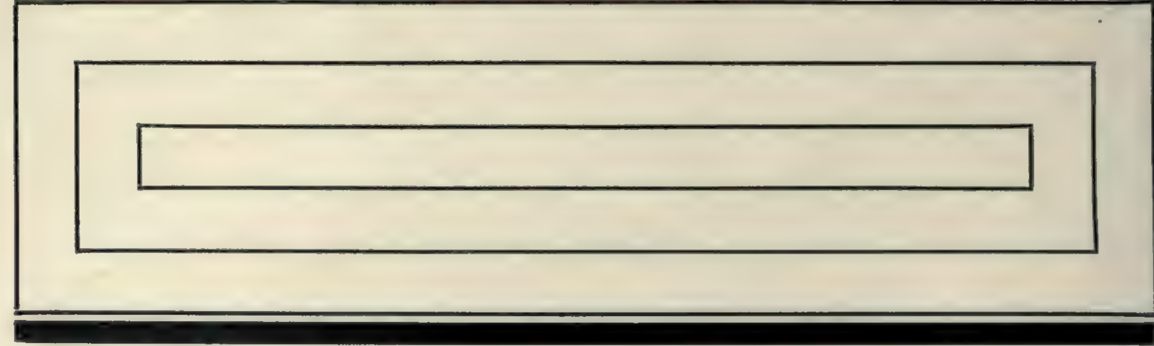
DAS EMPFANGSZIMMER



glanz des Leuchtkörpers, dessen Form die volle Schönheit eines antiken Gebildes hat. Seine geistigste Erscheinung hat das Prinzip der Individualisierung in der Absetzung von Raumteilen gegeneinander. So sind die Einzelräume des Tonhauses dadurch straff geschieden, daß der Tonquellraum über den Saal, die Apsis über den Tonquellraum sich eine Stufe erheben. Durch farbige Absetzung, ein rotes Ornamentband der Schwellenstirn, ist diese Raumscheidung stark zu Gefühl gebracht. Die höchste Wirkung solcher farbiger Individualisierung ist im Musiksaal erreicht, wo die Tonnenwölbung durch Differenzierung der Farbe, lichtgrün mit braun-weißen Gurten, gegen das kühle Blau und Weiß des Saales, sich als eigene Sphäre, als Raumindividuum vom Grundraum abhebt, als der Resonanzraum der aufsteigenden Töne. Das Raumgefühl ist durch diese Verlebendigung eines Raumteiles zu farbigem Eigenwert hoch gesteigert.

Das Gesetz der Individualisierung gibt auch den Momenten von Raumdynamik, die in der Raumgestaltung des Künstlers wirksam sind, das Spezifische der Erscheinung. Wie die Scheidung der Prinzipien überhaupt nur logisch ist, die geistige Ordnung des Maßes nie ohne die sinnliche Lebendigkeit der Raumbeziehung zur Erscheinung kommt, so empfängt bei

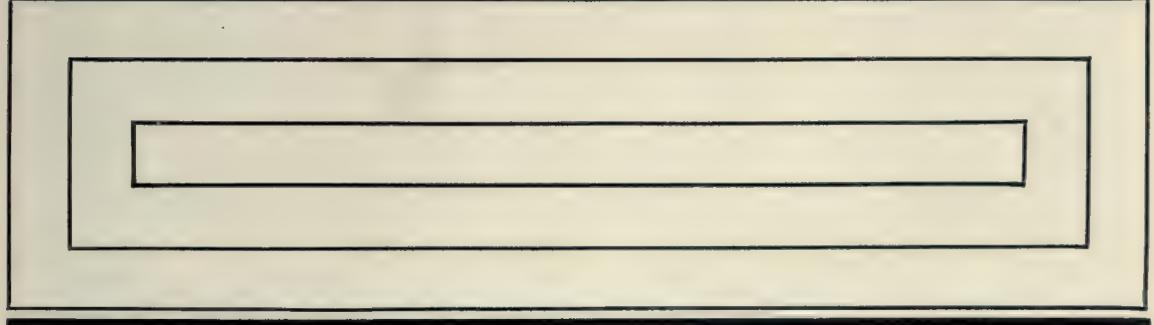
PAVILLON DER DELMENHORSTER LINOLEUM-FABRIK



dem Künstler das Dynamische eine besonders reine mathematische Klärung. Stark durchpulst sind seine Räume von Suggestionen motorischer Dynamik, wo die Raumnatur es gebietet. So ist im Gang der Dresdener Anlage in der Folge mächtiger Portale ein wuchtiger Rhythmus von Körpern und Raumintervallen angeschlagen. Aber überhaupt dient die präzise Formklarheit des räumlichen Mediums in allen seinen Bildungen der Kraft der Bewegungsempfindung. So gab es ein seltsam starkes Empfinden von Raum, in den Grund des Hofes hinabzusteigen, wo die bunten Stirnen der Stufenschwellen Raumschicht von Raumschicht zur Tiefe hinab so klar absetzten. Die visuell dynamischen Bedingungen des Raumes führten zu einer individuellen Ausgestaltung in der Diele. Von der Fenstersohle ausgehend, den Kamin umlaufend, scheidet ein Zahnschnittsims den Raum in eine obere und eine untere Sphäre. Der Raum der Lichtquelle ist vom Raum der menschlichen Bewegung formal abgesetzt. Die Farbe lenkt das Empfinden auf diese Differenzierung und verstärkt sie. Unten ist die Wand mit grünem Marmorstuck verkleidet, im oberen Raum stehen glatte gelbe Flächen.

Raumdynamische Momente des Musiksaales sind die Lichtdifferenzierung des Mittelsaales gegen Seitengänge und Nische. Die Seitenräume, die als ferner, als abgerückt empfunden

PAVILLON DER DELMENHORSTER LINOLEUM-FABRIK



werden, empfangen eine Steigerung dieser Fernrückung durch das Farbige. Im Dunkelblau und Gold der Tuchsitze, im schwarzen Glanz der Spiegel sind alle Töne ins Dunkle, Sonore geführt, die Räume damit in der Wirkung individualisiert. Die Differenzierung der Räume empfängt einen leichten Anklang an den basilikalen Kontrast von Mittelschiff und Seitenschiffen. Die Flügelnische bringt, gegenüber dieser Verdunkelung, eine Auflichtung der klaren Grundstimmung des Saales. Die schwarzübergitterten Goldflächen geben einen schwebenden Glanz, die durchscheinenden Marmorplatten vollenden mit ihrer Lichttransparenz das Mildfeierliche der Lichtstimmung. Den Wirkungen raumhafter Ornamentik nähern sich die feineren optisch-dynamischen Effekte im Gang, die der Wand eingefügten Nischen, und die Umsäumung der Portale mit Rücksprungbogen.

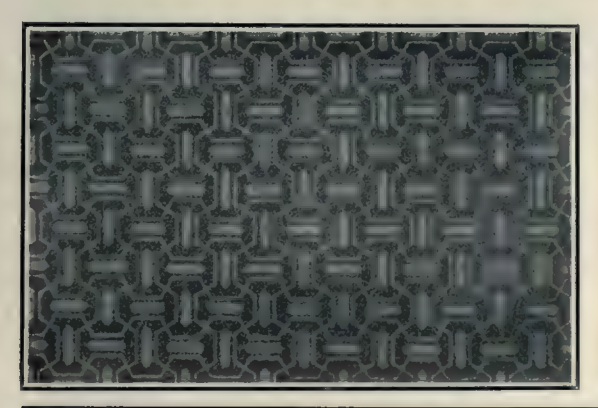
Sehr interessante Gestaltung von Momenten des Raumethos hat der Künstler gegeben. Eine feierliche, ruhevoll große Raumstimmung erwirkt im Musiksaal einen streng architektonischen Gegenklang zum Tonerlebnis. Das Schwere, Prächtige der Diele, einem Eintrittsraum so angemessen, ruht auf der klaren Form des Raumes und der Wucht der Formen. In interessantester Weise ist im Empfangszimmer das Ethos des Raumzweckes gestaltet.

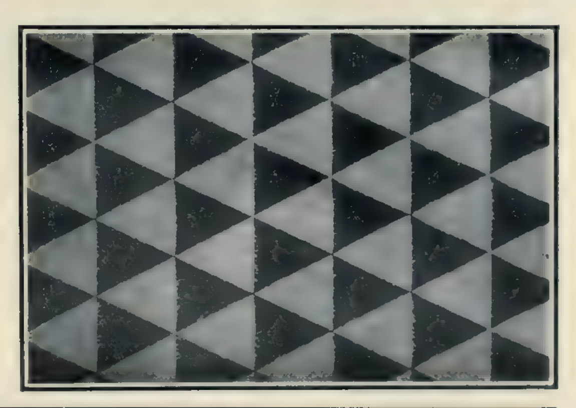


Der Vertikalismus der Wandgliederung im Unterraum spiegelt in energischem Reflex die Beziehung des stehenden Menschen zum Raum. Das starke Anschlagen dieser Vorstellung erzeugt das Ethos dieses repräsentativen Raumes. Der eleganten Präzision des Raumvertikalismus antwortet die straffe Aufrichtung des Körpers in diesem Audienz- und Empfangsraum, wo Gemessenheit der Gebärde, festliche Haltung Gesetz ist.

Steigerung des Raumethos zum Ausdruck eines kollektiven seelischen Erlebnisses führt zum Prinzip der RAUMSYNTHESE, führt zur Raumdramatik. In diesem Sinne sind die Räume, die PETER BEHRENS in Dresden schuf, nicht ein Konglomerat von Einzelzimmern, sondern eine monumentale Gesamtanlage, die festlichem Lebensgefühl architektonische Verkörperung, räumlichen Gegenklang darbietet. Das Erlebnis musikalischer Feier ist in den einzelnen Stufen des Vorganges in feste architektonische Form gebracht und dadurch in künstlerischem Sinne gestaltet. Ein ruhig empfangender Vorraum nimmt den Eintretenden auf, der hier unter dem Einfluß schwerer Formen und gehaltener Raumempfindungen sich innerlich sammelt und stimmt. Mächtige Portale weiten den Gang und durchfluten ihn mit Raumvorempfinden. Die Diele präludiert mit der kühlen Vornehmheit strenger Raumform und

PAVILLON DER DELMENHORSTER LINOLEUM-FABRIK



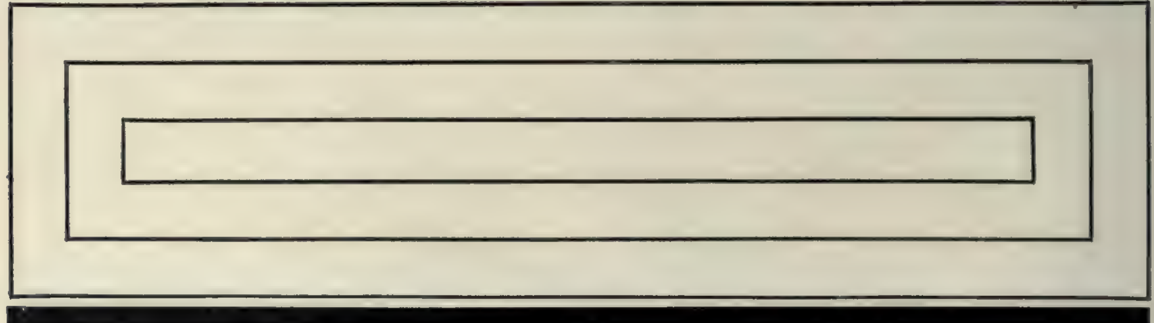


geordneter Farbigkeit; ein hohes Milieugefühl wird erweckt. Der Empfangsraum in seiner hellen Eleganz, der strengen Vertikalität seiner Gliederung steigert das Gefühl zur Stimmung einer bewegten Erwartung, zu festlicher Sammlung, Musiksaal und Hof geben Kulmination und Ausklang des Erlebens.

So sind Raumgebilden psychische Stimmungen als Möglichkeit des Erlebens, als architektonisch prästabilierte seelische Harmonien eingeformt. Eine dramatische Folge der Raumwerte, eine Stimmungsordnung ist gegeben, die seelische Zusammenschließung innerlich Vereinigter vollendet sich durch die Macht des Raumgefühls.

Im Tonhaus zu Köln ist die RAUMDRAMATIK noch mächtiger durch den Rhythmus gestalteter Sphären des eines Raumes, die Steigerung der Dynamik vom Saal zum Tonquellraum und zur schönheitsvollen optischen Resonanz der Apsis gewonnen. Formale Vergeistigung der Raumaktion erwirkt weihevolles Raumerlebnis, das im Goldschimmer des Mosaik und der feierlichen Gebärden der Bildgestalten ausschwingt zum Farbig-Geistigen, zum Symbol.

Die Aufgaben, die MONUMENTALE OPTIK stellt, konnte der Künstler an dem Freibau des Tonhauses gestaltend ergreifen. Die formvolle Lösung, die er gab, hat dem Bau



eine wahrhafte architektonische Poesie im Zusammenspiel von Monument, Gartenarchitektur, Seespiegel, Baumformen und Fernbildern verliehen. Und diese Organisation des Gesamtraumes war durch ein Minimum von Ortsänderungen erreicht, durch künstlerische Ausnützung der gegebenen Anlage. Dem Nahenden schon legte jenseits des Wasserspiegels das Gefüge der Räume, die Funktion der Teile im Seitenbild sich klar



entgegen. Im Durchblick durch die Oeffnung der Pergolagänge lag die Flanke wie eine Seitenfassade dem Auge dar, in der Rhythmik ihrer straff umzeichneten Flächenkompartimente und der schön durchgitterten Kreisfenster, mit den edlen Linien des Daches. Ueber den Teicharm, der zu überschreiten war, trat das Bild der

DAS TONHAUS AUF DER KUNSTAUSSTELLUNG ZU KÖLN 1906



Fassade inhaltsvoll vor das Auge. Die weiten Raumöffnungen der Portale klangen formal nach in den schönen Stirnflächenfeldern des Baues, den Gesims und Giebel energievoll und formreich krönten. Die Führung hinüber zu diesem Eingang war durch klare Axialität der Wege und Gartenanlagen geleitet. Die ausladende Rotunde mit dem Brennpunkt eines plastischen Werkes bezeichnete die Hinstrahlung der Zugangsachse, die vom portikusartigen Vorbau der Fassade zugeleitet ward. Die Flächengliederung der Wände dieses Vorbaues gibt hier der Bewegung des Schreitenden das rhythmische Gegenbild, konzentriert sie architektonisch auf die Säulenintervalle. Die Umbewegung um den Bau wird bis zur Rückansicht geleitet, wo die Halbkreisformen der Apsis und Koncha, die zierliche Polygon = Radianz des Konchadaches und die Pyramide des Hauptdaches zu einer bewegten, reingestimmten Harmonie von Formen sich über dem Wasserspiegel emporbauen. Die Gartenarchitektur schließt um das Ganze einen Bezirk gestalteten Freiraumes; in ihren zierlichen Gittern löst sich das architektonische Gesetz. So ist die monumentale Schöpfung in allen Ausstrahlungen der monumentalen Idee dem Raume eingeordnet. Ein wahrhaft architektonischer Geist durchdrang die Raumweite mit einem hohen künstlerischen Gestaltungswillen.

DIE MITARBEIT DER INDUSTRIE

Der große Erfolg, den die deutsche künstlerische und industrielle Arbeit auf der Dresdner Ausstellung errang, beruhte in hohem Maße auf dem organischen Zusammenwirken der künstlerischen Initiative mit der Leistungsfähigkeit und der Opferwilligkeit einer Industrie, die sich weitblickend dem von der modernen Entwicklung geforderten Einstrom künstlerischer Impulse in die technische Produktion nicht entzog, um damit der deutschen Arbeit zukunftsvolle Bahnen zu eröffnen. So ist es Pflicht, der industriellen Mitarbeit auch bei den vorgeführten Werken zu gedenken.

Der Fußbodenbelag sämtlicher Räume entstammt der Delmenhorster Linoleumfabrik Ankermarke, Delmenhorst. Der Musiksaal zeigt ungemusterten grünen Belag. Im Empfangssaal war ein Dreieckmuster in blaugrau und gelb von großer flächiger Energie verwandt. Die Diele zeigte ein Tiermuster, das eine harmonisch bewegte Fläche ergibt. Die Farbe, graublau auf dunkelgrün, verbindet Grund, Tierbilder und Ranken in diskretem Kontrast. Intarsiawirkung ward erstrebt, die der Herstellungstechnik — der Name Inlaid-Linoleum bezeichnet sie — künstlerisch entspricht. (Gesamtansicht, Seite 162, Detail, Seite 151.) Es ist besonders dankenswert, daß die Firma sich der Herstellung einfachster Muster nicht entzog, die der künstlerischen Architektur besonders dienen, deren wahre Wirkung aber in der Probe und somit im geschäftlichen Verkehr nicht hervortritt, wie vor allem bei dem Dreieckmuster des Empfangssaals. Das Innere des für die Firma errichteten Pavillons (vgl. Seite 160 u. 161) war Ausstellungsraum ihrer Linkrusta- und Linoleummuster, die hier in einer für derartiges vorbildlichen, würdigen Art angeordnet waren. Dieser vornehmen Ausstellung entsprechen die Prinzipien bei der Herstellung der Fabrikate.

Im Musiksaal (vgl. Seite 138 u. 139) wurde die Bemalung der Pfeiler, der Wände und der Tonne in Richardschen Kaseinfarben von der Firma Karl Salomon in Elberfeld ausgeführt. Die Fensteröffnungen der vergoldeten Flügelnische (vgl. Seite 140) sind mit Platten von dünn geschliffenem, durchsichtigem Marmor ausgesetzt. Die Herstellung besorgte die Firma Opderbecke & Neese, Düsseldorf, die damit an der Neubelebung eines alten künstlerischen Wirkungsmittels der Architektur mithalf. Alle Holzarbeiten des Raumes, Sofa, Tischchen und Notenständer sind von der Hofmöbelfabrik H. Pallenberg, Köln, ausgeführt. Die Spiegelscheiben über den Wandsofas in Schwarzglas stellte W. Steenebrücke & Co. in Ratingen her. Der große Konzertflügel wurde von Rudolf Ibach Sohn, Barmen, in Nußbaum mit Palisandereinlagen hergestellt. Die Innenseite des Deckels wurde ebenfalls intarsiiert, in gleichem Muster, aber in Umkehr der Farbenwirkung (vgl. Seite 140 u. 141). Der keramische Hof (vgl. Seite 142—144), dessen Malerei sich dem Innern des Musiksaales künstlerisch anschließt, wurde in wetterfesten Kaseinfarben von Karl Salomon, Elberfeld, ausgeführt. Die Wandelgänge zeigen in architektonischer Verwendung eine Ausstellung von keramischen Platten der Sinziger Mosaikplatten- und Tonwarenfabrik, A.-G., Sinzig. Die Abbildungen der Seite 145 geben Detailansichten des Plattenbelags. Alle Muster sind in den Farben weiß und schwarz gehalten. In den Einzelfeldern, die sich durch die Kreuzgangform des Hofes ergaben, wurden in architektonischer Anordnung jedesmal verschiedene Muster verwendet. Die Plattenverkleidung der Brüstung zeigt braune Färbung in Scharffeuerglasur. Die beiden Vasen auf der Brüstung sind Arbeiten der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, in Zusammenarbeit mit der keramischen Fachschule Höhr in Scharffeuerglasur hergestellt. Die Diele (Seite 146 und 147) erhielt eine Wandverkleidung aus Kunstmarmor, die von der Düsseldorfer Firma Hilarius Thelen geliefert wurde. Der untere Teil der Wände zeigt grüne Platten, der Kamin roten Marmorbelag, der von dunklen Tuffsteinrahmen gehalten wird. Die braunen Ledermöbel (Seite 148 und 149) sind von der Firma Alfred Bühler, Stuttgart, ausgeführt. Der dunkelrot und goldgelb in Wolle und Seide ausgeführte Vorhangstoff (Seite 150) wurde von der Weberei Wilhelm Vogel, Chemnitz, geliefert.

Das Empfangszimmer (Seite 152 und 153) zeigt eine neue Art architektonischer Gliederung durch Tapetenmuster. Die Firma E. Iven & Sohn, Hamburg, hat die Herstellung einer Tapete unternommen, die moderner Anschauung entsprechend, nicht Nachahmung von Stoffweberei ist, wie die üblichen Tapeten, sondern den Charakter der Tapete als eines aufheftbaren Materials künstlerisch-logisch zum Ausdruck bringt. Die Decke (Seite 156), ausgeführt von Albert Lauermann, G. m. b. H., Detmold, zeigt zwei verschiedene Muster, die aus Einzelstücken zusammengefügt sind. Für die Firma wurde eine Anzahl solcher Muster entworfen, die es ermöglichen, durch Zusammenfügen gegebener Teile Decken,

verschieden in Form und Format, herzustellen, ohne daß stets für den besonderen Zweck neue Formen angefertigt werden müssen. Die Möbel des Empfangszimmers (Einzelaufnahmen auf Seite 158 und 159) sind von der Hofmöbelfabrik H. PALLENBERG ausgeführt. Der Kamin wurde von WINGS & ILTGEN, Köln, ausgeführt in grauem und goldgelbem Marmor. Die Bronzetüren sind dunkel patiniert. Die Ampel sowie die beiden Wandarme fertigten K. M. SEIFERT & Co., Dresden, in feuervergoldeter Bronze. In den Schränken fanden silbergetriebene Gefäße und ein geschriebenes Buch mit Initialen in Gold und Rot von Fräulein ANNA SIMONS und Bücher Aufstellung, die nach Angabe von Frau LILLI BEHRENS in Vorsatzpapier von ihrer Hand gebunden waren. Der Teppich ist Handknüpfarbeit der CREFELDER TEPPICHFABRIK A.-G.

DIE ARBEITEN DER KUNSTGEWERBESCHULE DÜSSELDORF

Architektonisch lag die Aufgabe der Schule darin, ihren Ausstellungsraum, sowie die Räume der anderen preußischen Fachschulen zu dem gemeinsamen Gang zu situieren und künstlerisch durchzubilden. Der lange Gang ergab logisch den Rhythmus einer hinlaufenden Pilasterstellung, der um die Einheit der Räume zu bezeichnen auch im Ausstellungsraum umgeführt wurde. Die gegebene dominante Achse wurde durch zwei plastische Werke an den Enden, Sarkophag und Brunnen bezeichnet. In beiden Räumen wurde Bildung und Dekoration einheitlich durchgeführt. Ein festes Maß lag architektonisch zugrunde und bestimmte Gliederung und Detailbildung in Harmonie mit der Raumform. Auch die Möbel ordnen sich nach diesem Grundmaß dem Raum ein. Der Entwurf hierfür ist die Arbeit der Architekturklasse unter Leitung des Architekten J. H. W. LAUWERICKS und wurde gemeinsam von den Schülern B. WEYRATHER, A. MEYER und O. PENNER durchgeführt. Die plastischen Arbeiten entstammen der Fachklasse, die der Bildhauer RUDOLF BOSSELT leitet (vgl. S. 170). Die Werke in Bronze wurden nach Schülermodell von der Firma FÖRSTER & KRACHT, Düsseldorf-Oberkassel, ausgeführt, die dankenswertes Interesse für die künstlerischen Ziele der Anstalt zeigte. Die Tierbronzen sind die Frucht freier Modellierübungen nach dem lebenden Tier im zoologischen Garten. Die Bücherpulte waren für die Auslage des „Goldenen Buches" und druckkünstlerischer Arbeiten der Anstalt bestimmt (S. 170). Die Metallkleinkunstarbeiten (S. 171) sind in der Klasse des Ciseleurs JULIUS PEYERIMHOFF entstanden. Die Bucheinbände, Lederarbeiten und Textilien sind in der Fachklasse F. H. EHMCKE entworfen. Die Einbände, einige in Pergament- und Seidenbatik, wurden in der Buchbinderklasse ausgeführt (S. 172 u. 173).

In der Vitrine der Ausstellung waren Batikarbeiten zusammengestellt (S. 174 u. 175). Den Hauptwert dieser Batikübung sieht die Anstalt nicht in der Produktion, sondern in ihrem großen künstlerischen Erziehungswert. Sie führt den Schüler dazu, beim Entwerfen von Ornamenten nicht nur das aufgetragene Muster sondern auch die Gegenform zu sehen, und erzieht damit das Gefühl für die Harmonie des Ornamentes. Die textilen Muster zeigen diesen günstigen Einfluß; es sei auf das Vogelmuster hingewiesen (S. 176). Die ausgeführten Handarbeiten (S. 176) wurden von Schülerinnen gefertigt. Prinzipiell dienen alle diese Techniken, die an der Anstalt gepflegt werden, nicht der Fachausbildung, der Lehre für das Handwerk, sondern künstlerischer Pädagogik. Es besteht keine Aehnlichkeit mit beruflichen Betrieben. Die Entwürfe werden, um dem Schüler die Wirkung in der Technik zu zeigen, ausgeführt, aber diese Uebung wird nicht weiter fortgesetzt, als bis Technik und Material verstanden sind. Dann tritt sofort das konstruktive Zeichnen ein, und die technischen Uebungen sind so gehalten, daß dem Schüler das prinzipielle Gefühl für Gesetzmäßigkeit, das sich aus einer Technik ergibt, auch bei der Uebung in anderen Techniken nutzbar werden muß. Der Facharbeiter wird diese künstlerischen Prinzipien seinem Spezialgebiet um so leichter eingliedern, als er hier in der Technik erzogen ist und aus der Werkstatt kommt. Ja, es wird der Schüler, dem das eigene Handwerk zur Alltäglichkeit ward, nicht an ihm, sondern an anderer Technik neues sehen lernen, das Gewonnene aber dann auch auf seine Arbeit reflektieren und ihr so höhere Begriffe zuführen. Die Anschauung verschiedener Techniken stärkt das Gefühl für die Eigenart der einzelnen. Besteht doch die Stil- und Ziellosigkeit unserer bisherigen Produktion darin, daß die konstruktiven Bedingungen und technischen Anforderungen verschleiert werden, obwohl die Erzeugnisse denen entstammen, die im Handwerk aufgewachsen sind. Es gilt darum im künstlerischen Unterricht das innere Gefühl für Gesetzmäßigkeit zu vertiefen.



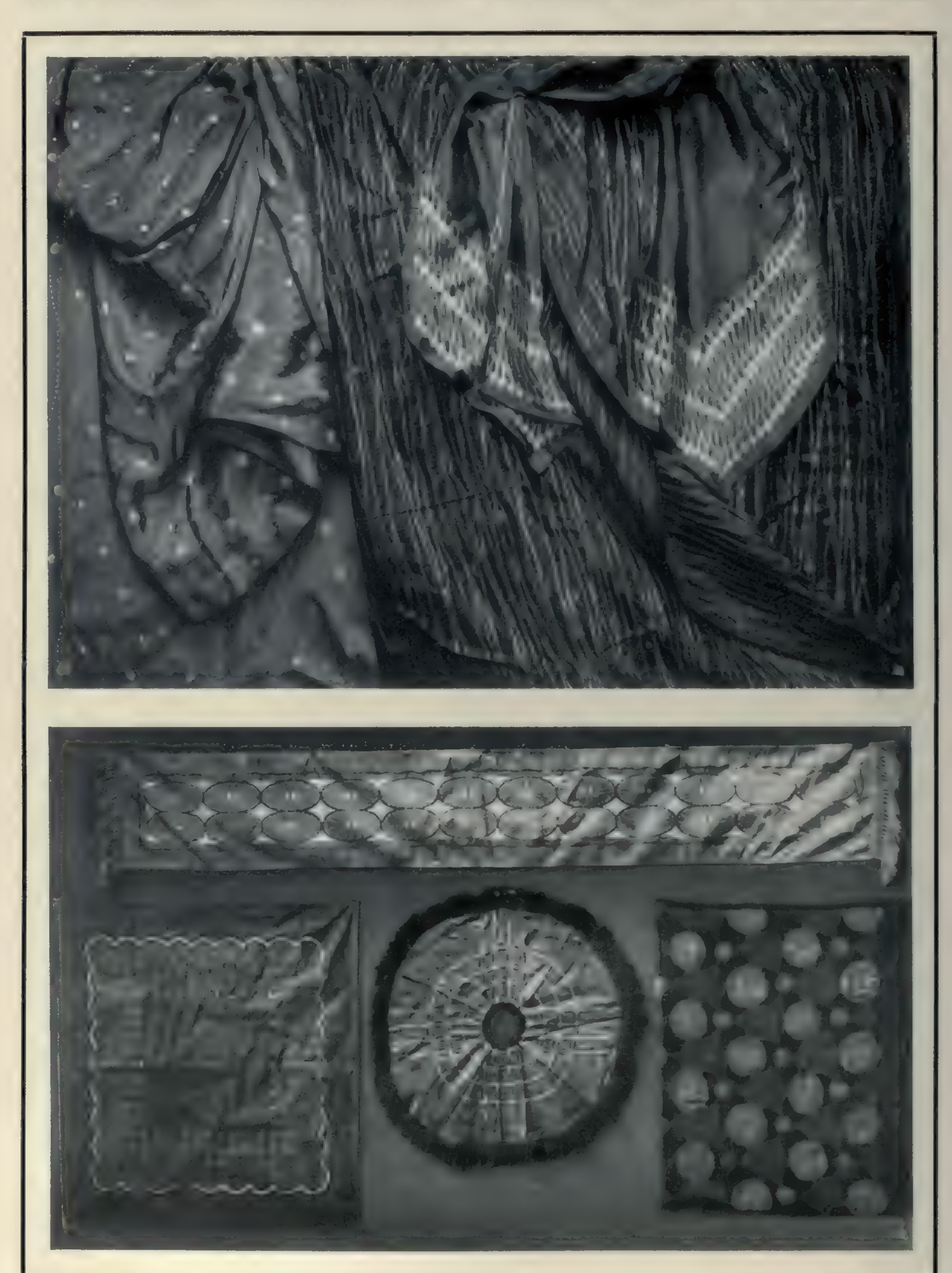


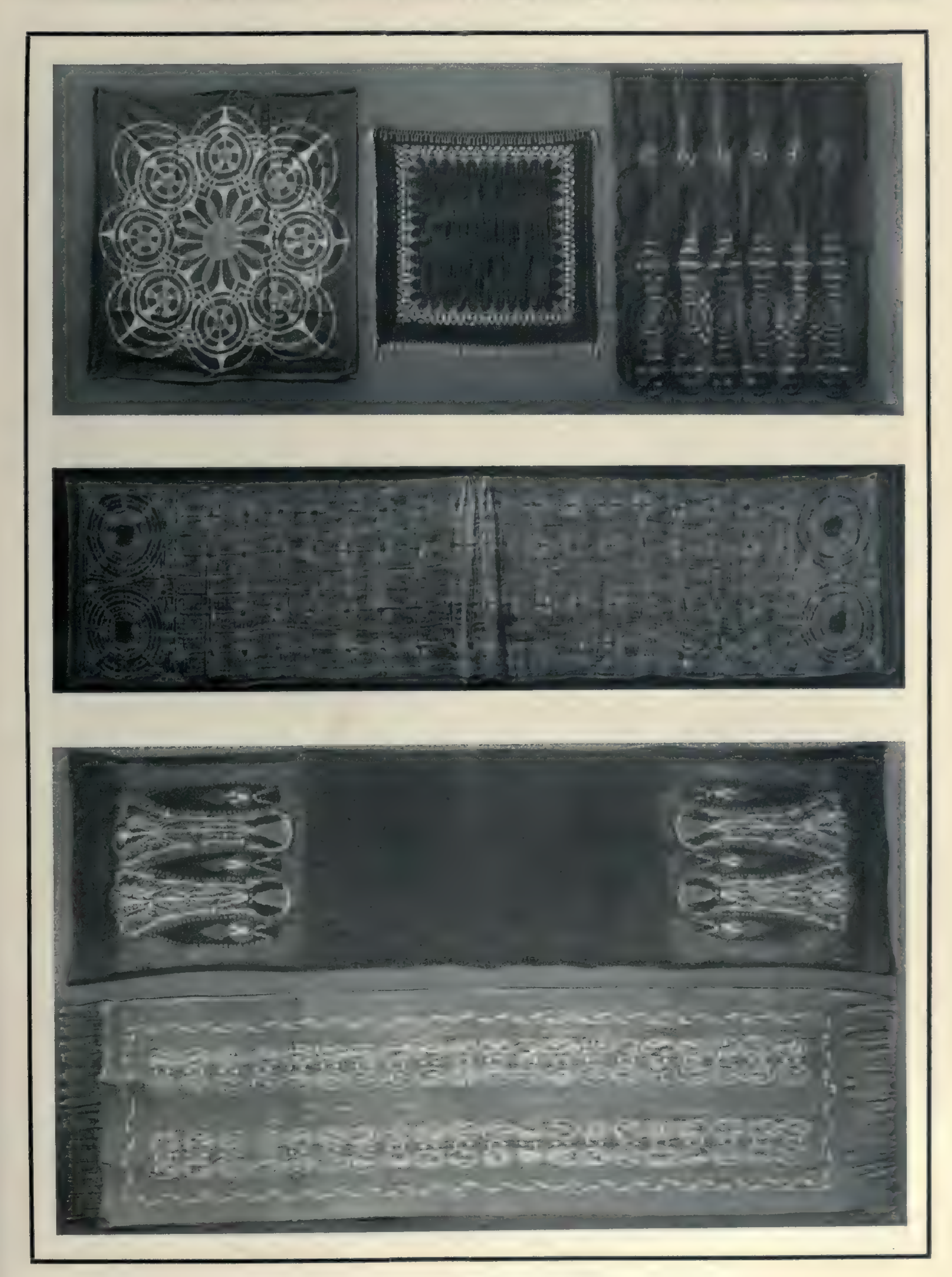





Faust
SALOME


SONETTE
JUGENDLUST
KUNST
GEWERBE







Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

DIE BEDEUTUNG DES KUNSTGEWERBES

Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin

Von Hermann Muthesius

Es könnte vielleicht als ein zufälliges Zusammentreffen angesehen werden, daß die ersten Vorlesungen, die an einer deutschen Hochschule über modernes Kunstgewerbe gehalten werden, an eine Handelshochschule fallen. Was hat das Kunstgewerbe mit der Handelshochschule zu tun?

Und doch ist das Zusammentreffen kein rein zufälliges. Hier laufen vielmehr zwei wichtige moderne Bestrebungen zusammen, die beide im Geistesleben der Gegenwart ihre Rolle spielen. Der Gedanke des Kunstgewerbes sowohl, als das Bestreben des Kaufmannsstandes, sich universell zu bilden, sind Erscheinungen der neuesten Zeit. In beiden Bewegungen betätigt sich ein moderner Geist, beide berühren sich auf der gemeinsamen Basis der Probleme der Gegenwart. Allerdings wirkt auch ein äußerlicher Grund mit. Die alten privilegierten Hochschulen gehen ihren alten Gang; eine moderne Bewegung hat es nicht leicht, sich in ihren festumgrenzten Organismus einzufügen. Ein neues Institut, wie die Handelshochschule jedoch ist beweglich, anpassungsfähig und jugendfrisch genug, um alles der Beachtung zu würdigen, was sie unbefangen als in ihre Interessensphäre fallend erkennt. Auf diese Weise konnte es gerade der Handelshochschule vorbehalten bleiben, zuerst die Bedeutung des Kunstgewerbes zu entdecken und durch Heranziehung in ihr Unterrichtsgebiet zu würdigen.

Worin liegt aber die Bedeutung des modernen Kunstgewerbes? Wie ist es möglich geworden, daß ein so kleines Spezialgebiet, von dem das größere Publikum bis vor kurzer Zeit noch nichts wußte, heute bereits zu einem akademischen Lehrgebiet werden kann? Die Wichtigkeit und Tragweite des Gegenstandes auseinanderzusetzen, soll das Ziel meiner Vorlesungen in diesem Semester sein. An der Hand der Entstehung und der inneren Entwicklung des kunstgewerblichen Gedankens wird sich die Bedeutung, die dem Kunstgewerbe heute schon zukommt, und die ihm in der Zukunft wahrscheinlich in vermehrtem Maße zugesprochen werden wird, logisch entwickeln lassen. Indessen ist es doch vielleicht von Wichtigkeit, in dieser meiner einleitenden Vorlesung das Gebiet, wie es heute vor uns liegt, gleichsam mit dem Scheinwerfer abzuleuchten, um die markantesten Punkte von vornherein zu erkennen und in ihrer Bedeutung zu verstehen. Die Einzeldeduktion wird dann um so sicherere Zielpunkte haben und das Schlußergebnis sich mit größerer Klarheit aufbauen.

Die Bedeutung des modernen Kunstgewerbes ist gleichzeitig eine künstlerische, eine kulturelle und eine wirtschaftliche. Ich nenne die künstlerische zuerst, weil sie gewissermaßen selbstverständlich ist, und weil sich die ganze kunstgewerbliche Bewegung fast bis in die neueste Zeit herein in ihr erschöpfte. Die kulturelle Bedeutung des Kunstgewerbes ist noch nicht so deutlich sichtbar. Die hier tätigen Kräfte fangen eben erst an zu wirken. Und was die wirtschaftliche Bedeutung anbelangt, so liegt diese fast ausschließlich in der Zukunft. Es lassen sich aber vielleicht Hoffnungen aussprechen, die auf Parallelen in der Geschichte fußen.

Die künstlerische Bedeutung des Kunstgewerbes ist in Deutschland aller Welt klar geworden durch eine Dokumentation ersten Ranges, die sich in diesem Sommer abgespielt hat. Soeben haben sich die Pforten der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden geschlossen, die aller Welt bekannt gemacht hat, auf welchem Standpunkt das deutsche Kunstgewerbe heute steht. Es ist daher vielleicht angezeigt, diesen Standpunkt in ein paar kurzen Worten zu skizzieren.

Das, was jedem Betrachter in Dresden zuerst auffallen mußte, war, daß alles, was ausgestellt wurde, von der kleinen Kunststickerei bis zum ausgestatteten Zimmer, eine eigene künstlerische Sprache redete. Diese Sprache hat mit der des alten Kunstgewerbes, wie wir es in den achtziger und neunziger Jahren blühen sahen, nichts mehr gemein. Eine grundsätzliche Aenderung des Zieles ist eingetreten. Die Verwendung der Aeußerlichkeiten der alten Kunststile ist von der Tagesordnung abgesetzt, man bestrebt sich, eine neue, eigene, selbstständige, künstlerische Sprache zu reden. Das ist das Auffallendste an den Erzeugnissen des modernen Kunstgewerbes. Und in diesem Schritte, die ausgetretenen Geleise der letzten Jahrzehnte zu verlassen, die sich in Filtration

und Wiederfiltration der historischen Kunst ergingen, ist gewiß eine Großtat des modernen Kunstgewerbes zu erblicken. Nur eine jugendlich bewegte, enthusiastische Zeit konnte diesen Schritt tun. Tatsache ist, daß ein derartiger Neuausgang auf stilistischem Gebiete seit Jahrhunderten nicht genommen worden ist. Als die Renaissance mit den Prinzipien der Gotik brach, herrschte zwar ein ähnliches enthusiastisches Streben nach Neuem, wie wir es heute in der modernen kunstgewerblichen Bewegung beobachten, allein damals hatte man lediglich das Ziel, sich die Formen der eben neuentdeckten Antike anzueignen. Man blickte damals nicht vorwärts, sondern rückwärts. Nun ist zwar auf der Grundlage der antiken Formen, im Zeitalter der Renaissance beginnend, viel Neues entwickelt worden. Verschiedene sich abwechselnde Richtungen haben auf Seitenwegen oder durch Einschlag von anderen Elementen, wie arabischen (Ornamentik der deutschen Renaissance), chinesischen (Rokokokunst) usw. eine zeitlich so festumgrenzte Formensprache erzeugt, daß wir sie heute fast auf bestimmte Jahrzehnte der Kunstgeschichte datieren können. Aber immerhin handelte es sich nur um Modifikationen eines ein für allemal durch die Antike gegebenen Themas. Die selbständigste dieser Modifikationen war die Rokokokunst, ein plötzliches Aufflackern eigenwilliger Gestaltungsziele, das sich noch am ersten mit den revolutionären, alles Bisherige verlassenden Tendenzen des modernen Kunstgewerbes vergleichen läßt. Im modernen Kunstgewerbe jedoch handelt es sich nicht um Einschläge von Motiven vergangener oder anderswo gewachsener Kunstrichtungen, vielmehr ist die grundsätzlich selbständige Gestaltung das Leitmotiv.

Welche Ansicht man nun auch über das Endergebnis dieses Strebens der Vermeidung aller historischen Anklänge haben mag, so steht doch heute schon eins fest: es ist gelungen, auf der Grundlage einer absolut selbstständigen Gestaltung Werke von überzeugender künstlerischer Wirkung zu schaffen. Freund und Feind muß dies anerkennen. Und auch von den Feinden der Bewegung hat niemand zu leugnen gewagt, daß hier eine nationale Großtat von nicht zu unterschätzender Bedeutung vorliege.

So sehr aber auch diese Außenseite der Sache in die Augen fällt, so liegen doch die eigentlichen Triebkräfte der modernen kunstgewerblichen Bewegung nicht ausschließlich oder auch nur vorwiegend in der Gestaltung in neuen, von der historischen Kunst nicht gekannten Formen. Sie sind vielmehr in einer völligen Sinnesänderung zu erblicken, die gegenüber dem kunstgewerblichen Bilden der achtziger und neunziger Jahre eingetreten ist. Damals gestaltete man in Verliebtheit in die alte Kunst. Diese Verliebtheit war gerade so weit entwickelt, um den innigen Wunsch hervorzurufen, ebensolche Werke, wie die alte Kunst sie darbot, zu schaffen. Dieses „ebensolche" bezog sich aber auf die äußere Erscheinungsform der alten Kunstwerke. Und man vergaß dabei, daß diese Erscheinungsform nur ein Ausdruck der in jenen Zeiten tätig gewesenen inneren Einflüsse sein konnte. Man vergaß, daß diese alten Gegenstände eben gerade deshalb so vollendet waren, weil sie eine markante Form der damaligen Bedingungen in geistiger, materieller und sozialer Beziehung war. Man kam nicht auf den Gedanken, daß die geistigen, materiellen und sozialen Bedingungen unserer Zeit total andere geworden waren, und daß man daher, indem man die äußere Erscheinungsform alter Handwerkserzeugnisse imitierte, eigentlich Falsifikate in die Welt setzte. In der Tat beweist der rasche Wechsel der Stilmoden der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in welcher geringen Beziehung die äußere Form der neugeschaffenen Erzeugnisse zu dem Zeitgeist stand. Man könnte das Kleid dieser Stilerzeugnisse mit Maskeradenkostümen vergleichen, die man nur einen Abend trägt und nach Belieben wechselt.

Das Bestreben, von diesen Maskeradenscherzen loszukommen und sich rein auf die Bedingungen unserer Zeit zu stellen, ist die wichtigste Triebkraft der neuen Bewegung im Kunstgewerbe. Die Bedingungen der Zeit sind zunächst am deutlichsten vorgezeichnet in der notwendig zu verlangenden Gebrauchsfähigkeit. Die Gebrauchsanforderung an alte Möbel und Geräte war vielfach abweichend von den modernen Gebrauchsanforderungen. Die Gestalt der Sitzmöbel hängt mit den häuslichen und gesellschaftlichen Gebräuchen, sowie mit der Kleidermode zusammen. Die Sitte des Essens hat sich gegen frühere Jahrhunderte ungemein verändert; unser Reinlichkeitsbedürfnis ist enorm gesteigert und hat neue Vorrichtungen geschaffen; unser sanitäres Empfinden ist, man kann kaum sagen gesteigert, sondern geradezu neu entstanden. Die Form des Wohnens ist dadurch eine andere geworden. Zu dem früheren Bestand an Geräten ist eine ganze Anzahl neuer hinzugekommen, andere sind in neuer Grundform in weitem Umfange verändert worden, eine gute Anzahl alter Geräte sind dafür außer



ARCH. GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN

LANDHAUS „HVITTRÄSK“ BEI HELSINGFORS, DAS EIGENE HAUS DER KÜNSTLER



ARCH. GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN-HELSINGFORS

Gebrauch gekommen. Die Umbildung unserer Lebensgewohnheiten ist noch in fortwährendem Wechsel begriffen.

Will man also den Bedingungen der Zeit gerecht werden, so ist es zunächst nötig, den Einzelbedingungen jedes Gegenstandes gerecht zu werden. Und so bildete es von vornherein den Hauptinhalt des modernen Kunstgewerbes, sich den Zweck eines jeden Gegenstandes zunächst einmal recht deutlich klarzumachen und die Form logisch aus dem Zweck zu entwickeln. Sobald aber der Sinn nur einmal von der äußerlichen Nachahmung der alten Kunst abgelenkt war, sobald die Realität erfaßt war, gesellten sich sogleich noch andere notwendige Forderungen hinzu. Jedes Material stellt für die Bearbeitung seine besonderen Bedingungen. Stein erfordert andere Dimensionen und andere Formen als Holz, Holz wieder andere als Metall und von den Metallen Schmiedeeisen andere als Silber. Zu der Gestaltung nach dem Zweck kam also die Gestaltung nach dem Charakter des Materials, und mit der Rücksicht auf das Material war gleichzeitig die Rücksicht auf die dem Material entsprechende Konstruktion gegeben. Zweck, Material und Fügung geben dem modernen Kunstgewerbler die einzigen Direktiven, die er befolgt.

Das Ergebnis ist freilich nicht immer ein solches, daß die Form des neu zu bildenden Gegenstandes durch die Rücksicht auf diese drei Gestaltungsgrundsätze restlos bestimmt wäre. Denn es tritt zwischen den Verstand und die Hand des Bildners das menschliche Gefühl. Und es tritt ganz besonders dazwischen bei Werken, die gefällig wirken sollen. Vielleicht kann der Ingenieur das Gefühl ausschalten, obgleich auch hieran zu zweifeln ist. Jedenfalls wäre es völlig absurd, von einem künstlerischen Gestalter zu verlangen, daß er das Gefühl und in seinem Gefolge die Phantasie unterdrückte, um in mathematisch-logischer Folge Formen zu entwickeln. Der Gefühlseinschlag ist auch beim modernen Kunstgewerbe vorhanden und zwar in hohem Maße, vielleicht sogar in höherem Maße, als es beim alten Kunstgewerbe der Fall war. Aber es ist doch ein Unterschied, ob der Gefühlseinschlag sich von dem Bestreben leiten läßt, das äußere Aussehen alter Kunstwerke zu erreichen, oder ob er unabhängig von historischen Reminiszenzen auftritt. Jedenfalls ist in der Befolgung der eisernen Grundsätze der Gestaltung nach dem Zweck, dem Material und der Konstruktion ein Bollwerk gegeben, das davor behütet, in historische Sen-



HOFANSICHT DES LANDHAUSES „HVITTRÄSK“ BEI HELSINGFORS

timentalität und damit in Unsachlichkeit zu verfallen. Die Bildung nach historischen Reminiszenzen brachte beinahe mit Notwendigkeit eine Verletzung dieser drei Grundsätze mit sich. Das beweist das Kunstgewerbe des Zeitalters der Stilimitationen, das heißt also hauptsächlich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diese Zeit ist mit ihren rasch wechselnden Stilmoden gleichzeitig die Zeit der schlimmsten Verirrungen in sinnwidrigem Aufputz und in Materialvortäuschungen aller Art. Surrogate und Imitationen feierten ihre Triumphe. Holz wurde in gepreßter Steinpappe imitiert, Stein in Stuck, wenn nicht in Zinkblech, Bronze in Zinnguß. Man hatte alles Gefühl für die einfachsten Regeln des Anstandes in dieser Beziehung verloren. Und weshalb? Vorwiegend deshalb, weil man in die äußere Form vernarrt war und sie infolge jener historischen Sentimentalität über alles liebte. Ueber die Auffassung jener Jahrzehnte sind heute zwar die Anhänger des modernen Kunstgewerbes hinweg, nicht aber die Allgemeinheit. Publikum und niederes Gewerbe sind noch durchaus in ihr befangen. Das beweist z. B. deutlich der deutsche Stubenmaler, der es als höchsten Gipfel seiner Kunst betrachtet, Pappe oder Mauerputz wie Nußbaumholz anzustreichen oder eine Zinkbadewanne mit Malerei zu überziehen, die täuschend Marmor imitiert.

Die Perhorreszierung dieser Imitationen und Surrogate wurde das Leitmotiv des neuen Kunstgewerbes. Keine Imitation irgend welcher Art, jeder Gegenstand wirke als das, was er ist, jedes Material trete in seinem eigenen Charakter in die Erscheinung. So arbeitete sich einer der bedeutungsvollsten Grundsätze der gewerblichen Gestaltung heraus: der der inneren Wahrhaftigkeit. Und in seinem Gefolge marschierte sogleich der von ihm abhängige Grundsatz der werklichen Gediegenheit. Denn die Gediegenheit ist nichts anderes als die äußere Kundgebung der inneren Wahrhaftigkeit. An der Hand der einfachen Logik ist auf diese Weise ein Prinzip wieder zur Geltung gebracht worden, das im Getriebe der industriellen Produktion des 19. Jahrhunderts fast verloren gegangen war. Allerdings sprachen bei diesem Verlorengehen noch andere, nämlich wirtschaftliche und soziale Umstände mit. Immerhin aber gebührt der mächtig sich entfaltenden kunstgewerblichen Bewegung das Verdienst, die Gediegenheit der gewerblichen Erzeugnisse als allererste Anforderung in den Vordergrund gerückt zu haben. Und auf



ARCH. GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN — WALDSEITE DES LANDHAUSES „HVITTRÄSK“

diesem Gebiete liegt vielleicht ihr fruchtbarster Beruf und ist vielleicht ihre weitreichendste Bedeutung zu erwarten.

Aber hier ist auch der Kampf mit den bestehenden Zuständen der härteste. Denn sobald man irgendwo, sei es auch nur auf gewerblichem Gebiete, die Grundsätze der Wahrhaftigkeit und Gediegenheit aufstellt, wird die ganze Lebensauffassung der Generation berührt. Nur der stellt Gediegenheitsansprüche, dessen Charaktereigenschaften dahin entwickelt sind. Die gewerbliche Produktion des 19. Jahrhunderts ist gerade deshalb von der Gediegenheit abgetrieben worden, weil die konsumierenden Kreise ihrerseits nichts auf Gediegenheit gaben. Im Kampf der Gesellschaftsklassen um die Vorherrschaft entstand die gesellschaftliche Prätension. Der zur Bedeutung gelangende Bürgerstand empfand ein Prunkbedürfnis, das er nur mit äußerlichen, wenig kostspieligen Mitteln befriedigen konnte, das er aber für nötig hielt, um mit den von früher her bevorzugten Ständen zu konkurrieren, wenn nicht sie zu überbieten. Das war für den Bürger ein ganz neuer Zustand. Die Prätension, die Sucht mehr zu scheinen, als man ist, ist in den bürgerlichen Kreisen des 19. Jahrhunderts geradezu zur Gewohnheit geworden; wir leben so in ihr, daß wir gar nicht mehr empfinden, wie sehr sie vorhanden ist. Aber wir können sie uns deutlich vergegenwärtigen, wenn wir das Zimmer eines heutigen besser situierten Bürgers mit dem eines solchen des 18. Jahrhunderts vergleichen, etwa das Zimmer eines modernen Berliners mit dem eines solchen zur Zeit Chodowieckis, oder die Inneneinrichtung einer in der „Woche“ abgebildeten Bühnengröße mit den Zimmern im Goethehause in Weimar. Es ist nicht nötig, die Details auszumalen, jeder kann sie sich selbst ins Gedächtnis rufen. Hier Protzerei, dort äußerste Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit, hier ein mit unechtem Prunk, mit Surrogaten vollgepfropftes Zimmer, dort äußerste, anständigste Zurückhaltung, hier eine imitierte, eine Talmi-Aristokratenkunst, dort die unverschleierte bürgerliche Gesinnung.

Leider beherrscht diese auf gesellschaftlicher Prätension beruhende Ausstattung der Wohnräume des Hauses unsere ganze deutsche Gegenwart, und eine mit Imitationen und Surrogaten arbeitende Kunstindustrie liefert das Material dazu. Und hier ist der Punkt, gegen den das moderne Kunstgewerbe ankämpft und ankämpft bis aufs Messer. Hier sind noch Berge zu stürmen und Festungsmauern ein-

zureißen. Wird das Ziel erreicht werden? Diese Frage zu beantworten ist heute schwer. Aber eins ist klar: das Kunstgewerbe hat hier eine erzieherische Aufgabe von eminenter Bedeutung vor sich. Und es überschreitet hier bereits die Grenzen, die ihm nach populärer Auffassung zugeschrieben werden, es wird mehr als Kunstgewerbe, es wird ein kulturelles Erziehungsmittel. Das Kunstgewerbe hat das Ziel, die heutigen Gesellschaftsklassen zur Gediegenheit, Wahrhaftigkeit und bürgerlichen Einfachheit zurückzuerziehen. Gelingt ihm das, so wird es aufs tiefste in unser Kulturleben eingreifen und die weitesten Folgen ziehen. Es wird nicht nur die deutsche Wohnung und das deutsche Haus verändern, sondern es wird direkt auf den Charakter der Generation einwirken, denn auch die Erziehung zur anständigen Gestaltung der Räume, in denen wir wohnen, kann im Grunde nur eine Charaktererziehung sein, die die prätentiösen und parvenuhaften Neigungen, die zu der heutigen Zimmerausstattung geführt haben, unterdrückt.

So führt die Verfolgung der eigentlichen Grundsätze, auf denen die neue kunstgewerbliche Bewegung aufgebaut ist, von selbst zu einer Erweiterung, zur kulturellen Bedeutung des Kunstgewerbes. Aber auch auf dem eigentlich künstlerischen Gebiete sehen wir bereits, wie die anfänglich schmal gesteckten Grenzen des Kunstgewerbes an sich überschritten werden. Von der eigentlichen kunstgewerblichen Idee, der geschmackvollen Gestaltung der Handwerkserzeugnisse ausgehend, ist das Kunstgewerbe bereits zur Umgestalterin unserer Wohnung geworden. Es ist im Begriffe, eine neue Wohnungskultur heraufzuführen. In dieser Richtung liegt heute das eigentliche Ziel seines Wirkens. Von der Gestaltung des Innenraums aus bis zur Gestaltung des Wohnhauses, in welchem der Innenraum auftritt, ist aber nur ein Schritt. Und tatsächlich läßt sich heute schon beobachten, wie der Hausbau, zunächst der Bau des kleineren Landhauses, von dem vom Kunstgewerbe ausgehenden Gedanken beeinflußt wird. Die eben angetretene neue Bewegung im Hausbau kann im ganzen dahin definiert werden, daß an die Stelle der aufgeputzten, mit allerhand historischem Formenkram überladenen Villa ein einfaches Haus tritt, das sich an die ländlichen Baumotive anschließt und nach logisch sachlichen Grundsätzen aufgebaut ist. Dieser Wechsel in der baulichen Gesinnung ist aber derselbe Wechsel, der aus dem alten, mit historischen Formen arbeitenden Kunstgewerbe zum neuen auf sachliche Grundlage gestellten



ARMAS LINDGREN • ERKER DER SEESEITE DES LANDHAUSES HVITTRÄSK DER ARCHITEKTEN GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN BEI HELSINGFORS

Kunstgewerbe geführt hat. Die wenn auch unbewußte Beeinflussung vom Kunstgewerbe aus ist augenscheinlich. Und die einfachen Gedankengänge des Kunstgewerbes sind im Begriffe, sich noch weiter in die Architektur hinein zu erstrecken. Die veränderte Strömung im Landhausbau ist nur der Anfang gewisser vereinfachender Tendenzen in der Architektur überhaupt. Bei der enormen Wichtigkeit, die der Architektur im Kulturbilde einer Zeit zukommt, kann man sagen, daß erst dann, wenn die Grundsätze des Kunstgewerbes auf das ganze große Gebiet der privaten und öffentlichen Baukunst ausgedehnt sind, die wahre Mission des Kunstgewerbes erfüllt sein wird.

Daß die mit so großer Energie einsetzende kunstgewerbliche Bewegung auch auf den Gebieten der Malerei und Skulptur Parallelen findet, sei hier nur angedeutet. In der Malerei ist das neuerdings wieder auftauchende Bestreben zu nennen, im Sinne des alten strengen Wandgemäldes zu komponieren. Wir treffen hier auf einen stark ausgesprochenen Zug unserer Zeit, der in gleicher Weise in der Plakatkunst, in den graphischen Künsten, in der Illustration wie in einem Teile der Malerei zu bemerken ist. Und in der Skulptur läßt

sich erfreulicherweise in neuerer Zeit ebenfalls ein Zug zum straffen Stilisieren, zum Lapidaren beobachten, der die bisherige Genrerichtung und Theaterpose verläßt. Das erfreulichste Zeugnis dafür ist vielleicht das neue Bismarckdenkmal in Hamburg.

Zieht so die neue Bewegung, die sich zuerst als rein kunstgewerbliche Bewegung zu erkennen gab, bereits in allen Künsten ihre Kreise, so daß man heute schon sagen kann, daß sie zu einer allgemeinen Kunstbewegung geworden ist, so ist auf der anderen Seite doch nicht zu verkennen, daß die Bewegung bisher eine fast ausschließlich intellektuelle war, und daß sie sich im besonderen im Wirtschaftsleben unserer Zeit noch nicht wesentlich bemerkbar macht. Die Bewegung ist von intellektuellen Kreisen ausgegangen und bisher von ihnen getragen worden, und ihre Fortpflanzung hat von Intellekt zu Intellekt stattgefunden. Auf einem Gebiete, das nicht nur künstlerisch, sondern auch gewerblich ist, wird es aber vor allem darauf ankommen, daß die neue Bewegung auch die gehörigen wirtschaftlichen Geleise findet. Hier beginnen die Schwierigkeiten. Sie haben sich scheinbar gerade neuerdings vermehrt, wo die materiellen Vertreter des Kunstgewerbes, das heißt, die Fabrikanten und Händler, laute Protestkundgebungen gegen die neue Bewegung und ihre Träger, gegen die Dresdener Kunstgewerbeausstellung und gegen die Kunstgewerbeschulen von sich gegeben haben. Bekanntlich ist eine Demonstration mit Hunderten von Unterschriften an die verbündeten Regierungen eingereicht worden. Man könnte nun annehmen, daß hierin eine ernstliche Bedrohung des kunstgewerblichen Gedankens zu erblicken sei, daß gewissermaßen ein Gegner entstanden sei, der mit seiner wirtschaftlichen Macht die künstlerischen Anläufe im Gewerbe zerstören und vernichten könnte. Solche Befürchtungen müssen indessen wesentlich zusammenschrumpfen, wenn man bedenkt, daß die kunstgewerbliche Bewegung eine aus dem Geistesleben der Zeit entstandene, aus einer inneren Notwendigkeit hervorgegangene Bewegung ist, während die Proteste der Gegner aus rein pekuniären Beweggründen entstanden sind. In diesen Protesten ist nichts weiter zu erblicken, als die Aeußerung des Unbehagens darüber, daß neue Ideen, die von Jahr zu Jahr mehr Macht im Geistesleben des Volkes gewonnen haben, den bisherigen Geschäftsbetrieb der kunstgewerblichen Produktion aufgerüttelt, man könnte sagen angerempelt haben. Die Antwort darauf sind die Proteste. Im Grunde sind sie nur ein erfreuliches Zeichen, daß die Bewegung, die sich bisher auf einen kleinen Kreis von Intellektuellen beschränkte, jetzt immer mächtiger an die Pforten der kunstindustriellen Fabrikation schlägt und ihren Unterbau da, wo er morsch ist, gefährdet. Die Protestler sind jene Elemente, die sich in dem alten Betrieb wohlfühlen, nach welchem der Fabrikant angeblich sich nach dem Geschmack des großen Publikums richtete und das große Publikum die albernen Stilmoden willig hinnahm, mit dem der Fabrikant seine Abnehmer unterhielt. Plötzlich fängt dies Abnehmerpublikum an, selbstständig zu denken; es ist angeregt und aufgerüttelt durch die Erzeugnisse der Künstler, es hat Ausstellungen gesehen und wundervolle, harmonische Innenräume erblickt, die von Künstlern herrühren. Und es zweifelt nun an dem Rat, den ihm bisher der Fabrikant und Händler gab. Es ist nur natürlich und menschlich verständlich, daß der Fabrikant und der Händler zunächst diese Unbequemlichkeit bekämpfen werden. Aber, daß solche Proteste und Angriffe einer großen geistigen Zeitströmung gegenüber verhallen müssen, ist ebenso klar.

Und im übrigen kann man heute schon darauf hinweisen, daß es keineswegs geschäftlich aussichtslos ist, sich in den Dienst der modernen Bewegung zu stellen. Eine Anzahl von kunstgewerblichen Produzenten, die logisch und konsequent diesen Weg verfolgt haben, ist zu glänzender wirtschaftlicher Entwicklung gelangt. Es sei hier nur an die „Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst“ erinnert, die aus kleinsten Anfängen sich im Verlaufe von acht Jahren zu einem Betriebe entwickelt haben, der Hunderte von Tischlern beschäftigt und Millionen umsetzt. Allerdings gehört eins dazu: daß der Produzent nicht nur mit seiner Berechnung, sondern auch mit seinem Herzen bei der neuen Bewegung ist. Dann wird aber der Erfolg nicht ausbleiben. Ja man kann sagen, daß den Fabrikanten, die nicht Proteste gegen die neue Bewegung unterschreiben, sondern sich ihr als Anhänger anschließen, die Zukunft gehören wird. Denn sie gehen mit der geistigen Bewegung der Zeit, während die anderen den fruchtlosen Versuch machen, sich gegen sie anzustemmen.

Jedenfalls ist die Lösung der wirtschaftlichen Seite des neuen Kunstgewerbes die dringendste Frage der Zeit. Sie ist nicht einfach damit erledigt, daß die kunstgewerbliche und kunstindustrielle Produktion nun statt der Sachen in historischen Stilen solche im sogenannten neuen Stile macht. Diesen



ARCH. ELIEL SAARINEN-HELSINGFORS — LANDHAUS HVITTRÄSK: HALLE MIT TREPPENAUFGANG

Versuch hat sie bereits unternommen, indem sie als neuesten ihrer Stile den Jugend- und Sezessionsstil ausgab. Und sie hat diesen Stil bereits wieder gegen Empire- und Biedermeierstil umgewechselt. Die im neuen Kunstgewerbe liegenden Gedanken sind aber zu ernst, um sich in dieses leichtfertige Spiel mit Stilmoden einreihen zu lassen. Es kommt in der kunstgewerblichen Bewegung gar nicht auf den sogenannten modernen Stil an. Einen solchen zu proklamieren war überhaupt eine leichtfertige Uebereilung. Ein Stil entsteht nicht von heute auf morgen und kann nicht erfunden werden, sondern er ist das Ergebnis einer ernststrebenden Zeitepoche, die sichtbare Aeußerung der inneren geistigen Triebkräfte der Zeit. Sind diese Triebkräfte echt, so wird ein echter, das heißt ein originaler, nachhaltiger Stil entstehen, sind sie leichtfertig und oberflächlich, so wird etwas Aehnliches entstehen wie die wechselnden Stilimitationen der letzten fünfzig Jahre. Welcher Stil aus den jetzigen ernsten Bestrebungen des modernen Kunstgewerbes herauskommen wird, ist heute nicht abzusehen. Er kann nur vorausgeahnt werden. Es ist nicht unsere Aufgabe, den Stil gewaltsam aus unserer Zeit herauszupressen, sondern es liegt uns lediglich daran, mit voller Hingabe und Aufrichtigkeit so zu gestalten, wie wir es vor unserem besten Wissen und Gewissen verantworten können. Der Stil ist nicht etwas, was man vorwegnehmen kann, sondern er ist die große Zusammenfassung des aufrichtigen Strebens einer Zeitepoche. Es wird die Aufgabe der Nachwelt sein, herauszufinden, welchen Stil unsere Zeit hatte, das heißt, welche gemeinsamen Merkmale in den vollwichtigsten und ernstesten Bestrebungen der Besten unserer Zeit zu entdecken sind.

Von diesem Streben sind unsere heutigen Führer in der kunstgewerblichen Bewegung beseelt, und es ist daher zu erwarten, daß sie, ohne daß sie es wollen, den Stil unserer Zeit entwickeln, einfach, indem sie ernst vorwärts streben und ihrem inneren Drange folgen. Das Beste, was die materielle Produktion unserer Zeit tun kann, ist, sich diesem ernsten Streben anzuschließen. Das bedeutet freilich eine Sinnesänderung von prinzipieller Bedeutung. Denn der kunstindustrielle Produzent lehnte es bisher grundsätzlich ab, ethische oder moralische Ziele mit seinem Geschäft zu verquicken, das er nach seiner eigenen Angabe lediglich auf die angeblichen Anforderungen des Publikums zuschnitt. Das Resultat waren Dinge, die nach viel aussahen und nichts kosteten. Denn auf diese Dinge biß das Publikum in großem Umfange und in allen Schichten an. Durch diese Praxis der Industrie und das Daraufeingehen des Publikums ist eine gegenseitige Demoralisierung sowohl der Produzenten als der Abnehmer eingetreten. Denn welchem Fabrikanten kann es Freude machen, sein Leben in der Produktion von Schund hinzubringen, und welcher Abnehmer kann sich auf die Dauer über Sachen freuen, die nichts taugen? Hier muß ein völliger Wandel eintreten, und dieser Wandel muß beim Fabrikanten beginnen. Dieser braucht nur die anständigen Grundsätze, die er als Privatmann hat, auf sein Geschäft zu übertragen; so wie er als Privatmann nicht unanständig handelt, so darf er als Geschäftsmann nicht unanständig produzieren, das heißt, nicht Sachen herstellen, die Imitationen und Surrogate sind, Sachen also, die nach mehr aussehen, als sie sind. Wie derartige Grundsätze sehr wohl Allgemeingut eines Volkes werden können, das weiß jeder, der englisches Leben und englische Anschauungen kennt. Der englische Fabrikant steht fast durchweg auf dem Standpunkte, seiner besten Ueberzeugung zu folgen und nur gediegene Sachen zu produzieren. So sehr auch die deutsche gewerbliche Produktion durch ihre vielgerühmte Anpassungsfähigkeit in den letzten Jahrzehnten in die Höhe gekommen ist, so ist doch diese Anpassungsfähigkeit auf Gebieten, die sich mit dem Kunstgewerbe und der Kunstindustrie berühren, sehr vielfach direkt zum Unheil geworden.

Glücklicherweise ist in neuerer Zeit in breiteren Schichten auch des deutschen Volkes jener Zug nach der Gediegenheit allgemeiner geworden, der in England zu den Selbstverständlichkeiten gehört, ein Umstand, der allerdings mit dem vermehrten Wohlstand des Volkes nicht unwesentlich zusammenhängt. Hier berührt sich nun wieder der Zug der Zeit mit den Grundprinzipien der kunstgewerblichen Bewegung. Keine Imitation irgend welcher Art, und jeder Gegenstand gebe sich als das, was er ist! Würde sich hierin die produzierende Industrie der kunstgewerblichen Bewegung anschließen, so wäre ein ungeheurer Schritt vorwärts getan. Denn es liegt auf der Hand, daß durch die Produktion von nicht genügend gediegenen Gegenständen bei aller darauf verwendeten Arbeit der Rohstoff nicht so ausgenützt wird, wie er ausgenützt werden könnte, also einmal ein kolossales Nationalvermögen im Rohstoff verschwendet und zweitens unnütze Arbeit angesetzt wird. Billige Sachen sind im letzten Ende in jeder Beziehung kostspieliger als teure.

DAS LANDHAUS HVITTRÄSK BEI HELSINGFORS

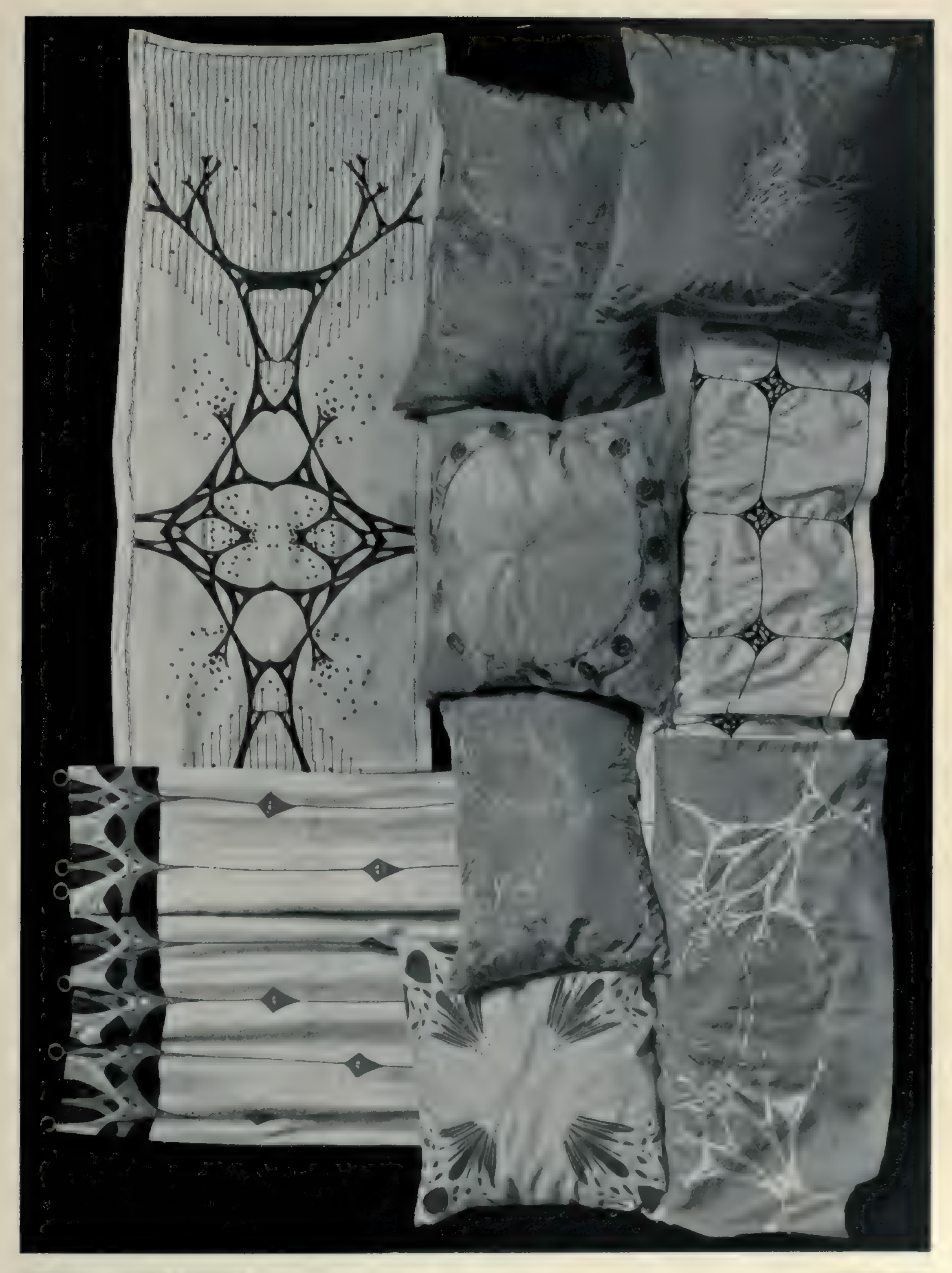


ELIEL SAARINEN TEILANSICHTEN DER HALLE

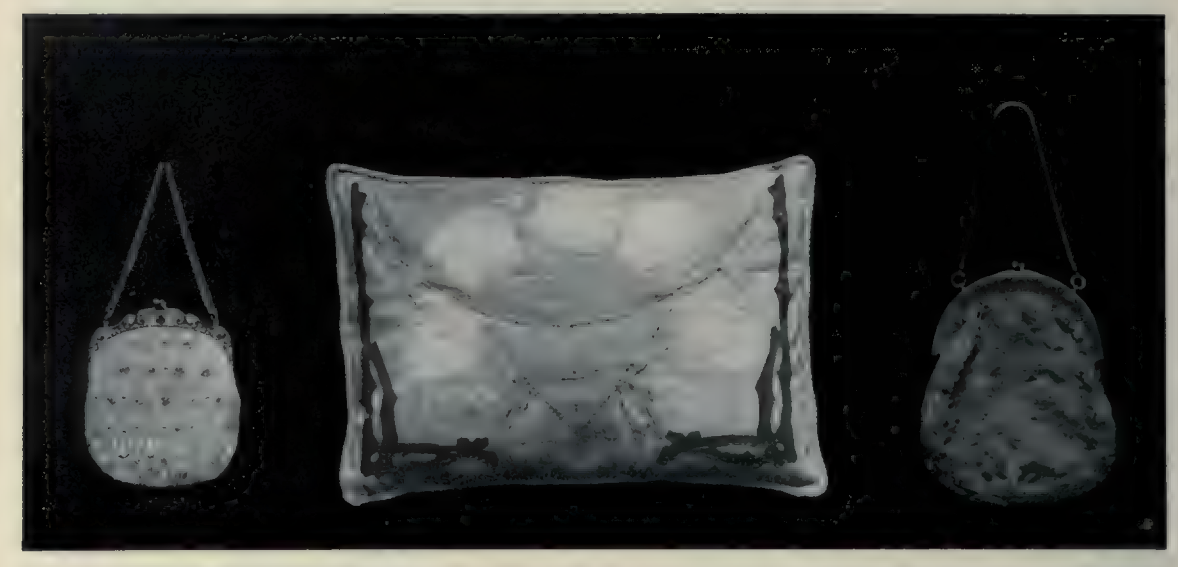
Eine solche industrielle Produktion würde freilich aufhören müssen, mit den schlechten Instinkten des Publikums zu rechnen; sie müßte mit den guten rechnen. Aber sie würde selbst bei anfänglichem Mißerfolg eine Tat von ungeheurer Tragweite tun. Denn sie würde durch Hebung der Qualität der deutschen Arbeit zugleich das Ansehen der deutschen Produktion auf dem Weltmarkte heben. Die Qualität der deutschen Arbeit hat sich ja in den letzten Jahrzehnten ständig gehoben. Sie ist auf einzelnen Gebieten der nationalen Produktion musterhaft, ja einzig in der Welt. Es sei nur an das Gebiet der optischen und wissenschaftlichen Instrumente erinnert. Auf dem kunstindustriellen Gebiete jedoch ist gerade die deutsche Produktion noch tief im Rückstande. Denn hier fehlte es an den wichtigsten zwei Qualitäten, die für die kunstindustrielle Produktion in Frage kommen, an selbständigem Geschmack und an überlegener nationaler Kultur. Hier hat die deutsche Produktion fast nichts getan, als den Richtungen anderer Länder nachzulaufen; sie hat ihre pekuniären Erfolge damit eingeheimst, daß sie die Originalleistungen anderer Völker nachahmte und billiger herstellte. So lohnend dieser Betrieb vom rein pekuniären Standpunkte aus auch ausgefallen sein mag, ehrenvoll ist er für Deutschland nicht gewesen.

GERTRUD LORENZ-DRESDEN • WANDBEHANG AUS RIPS MIT MASCHINEN- UND HANDSTICKEREI, VOM MATTEN GRÜNGELB BIS INS LEUCHTENDSTE ORANGE ABGETÖNT

Zunächst blieb freilich kaum etwas anderes übrig, um überhaupt auf dem Weltmarkte als Produzent aufzutreten. Aber die starke geistige Bewegung, die wir in den letzten zehn Jahren im Kunstgewerbe erlebt haben, kann das Mittel an die Hand geben, diesen Zustand zu ändern. Denn hier ist zum ersten Male eine selbständige deutsche Leistung aufgetreten, die sich sehen lassen kann, hier ist etwas erzeugt, was selbständigen Geschmack und eine vom Ausland unabhängige nationale künstlerische Kultur verrät. Freilich kann nicht gehofft werden, daß die Folgen auf dem Weltmarkte schon von heute auf morgen sichtbar werden. Gerade der Kaufmann weiß, wie sehr das Renommee im Absatz von Waren mitspricht. Das erste, was zu tun ist, ist, das allgemeine deutsche künstlerische Renommee zu heben. Und das wird keine leichte Aufgabe sein. Denn in künstlerischen Dingen traut uns das Ausland bis heute noch fast nichts zu. So schrecklich und unnational es für den Deutschen klingen mag, jeder Mensch, der eine ausreichende Kenntnis des Auslandes hat, weiß, daß wir heute weder in der Malerei, noch in der Bildhauerei mitzählen. Unsere Maler, die wir in Deutschland

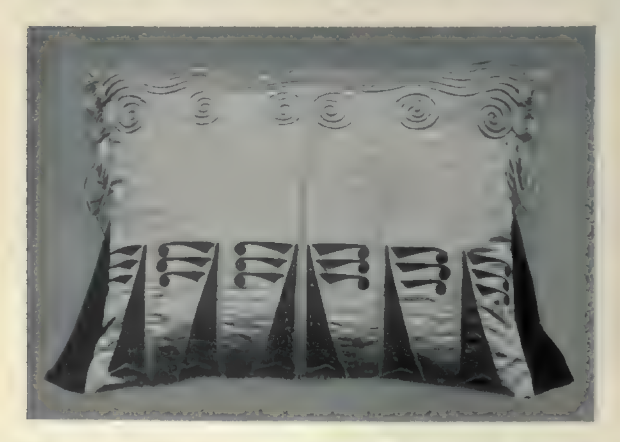


GERTRUD LORENZ-DRESDEN STICKEREIEN
1. VORHANG AUS JAPANISCHER ROHSEIDE MIT APPLIKATIONEN AUS SEIDE UND SAMMET IN VERSCHIEDENEM GELB, 2. LEINENER TISCHLÄUFER MIT TIEFGELBER MASCHINENSTICKEREI, 3. WEISZES TUCHKISSEN, AUSGESCHNITTEN UND MIT GELBER SEIDE UNTERLEGT, 4—6 u. 9. SEIDENE KISSEN MIT MASCHINEN- UND HANDSTICKEREI IN VERSCHIEDENEN PASTELLFARBEN, 7. GRÜNE LEINENDECKE MIT WEISZER MASCHINENSTICKEREI, 8. DECKE AUS WEISZER WASCHSEIDE MIT GELBER STICKEREI



ROSA ANGERER-MÜHLTHALER-MÜNCHEN GESTICKTE TÄSCHCHEN UND KISSEN

für Heroen halten, sind im Ausland nicht einmal dem Namen nach bekannt, während die französischen Impressionisten auf der ganzen Welt gesucht werden. Und selbst der kunstliebende Ausländer würde auf Befragen keinen einzigen deutschen Bildhauer nennen können, während die Namen MEUNIER und RODIN auf der ganzen Welt ihren Klang haben. In der Architektur gelten wir als die zurückgebliebenste aller Nationen, wie denn überhaupt nach dem Urteil des Auslandes der deutsche Geschmack auf der denkbar tiefsten Stufe steht. Der deutsche Ruf ist hier so tief gesunken, daß deutsch und geschmacklos fast identische Begriffe sind. Es hat keinen Zweck, dies zu verschleiern. Es ist nötig, der nackten Tatsache ins Gesicht zu sehen. Und wir können das heute um so mehr, als wir jetzt durch unsern kunstgewerblichen Aufschwung in die Lage kommen, Märtyrer unseres schlechten Rufes zu werden. Denn unstreitig ist gerade in den Leistungen des neuen deutschen Kunstgewerbes etwas erstanden, was das Urteil des Auslandes über uns im Sturm umzubilden berufen ist. Die deutsche kunstgewerbliche Ausstellung in St. Louis wirkte auf alle Welt wie eine Offenbarung, und man kann sagen, es spricht sich jetzt bereits auf der ganzen Welt herum, daß in Deutschland plötzlich eine wundervolle Blüte im Kunstgewerbe ersteht. Allein auf der Grundlage eines solchen Renommees kann sich eine Hebung der kunstgewerblichen Ausfuhr anbahnen. Nur wenn man nach uns fragt, und nach dem fragt, was wir Eigenes leisten, werden wir eine Stellung in der Kunstindustrie einnehmen, die sich auf



NELLY BRABETZ-PRAG • ORANGE-WEISZ SCHILLERNDES SEIDEKISSEN MIT AUFGENÄHTER GOLDSCHNUR, ORNAMENT IN TUSCHE AUFGEMALT U. MIT SCHNUR UMRANDET



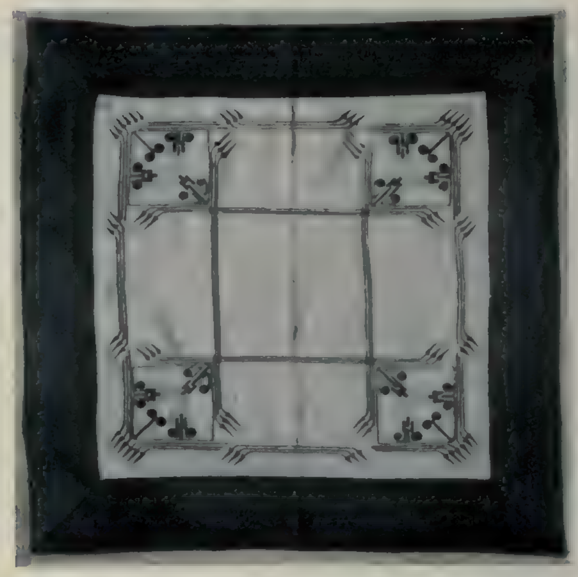
NELLY BRABETZ PRAG • WEISZES SAMMETKISSEN MIT AUFGENÄHTER GOLDSCHNUR, BLUMEN GEBRANNT UND IN ÖL GEMALT, UNTEN GRAUE SAMMETPUFFE



EMMY HOTTENROTH-DRESDEN-WACHWITZ KISSEN UND DECKEN IN DYNAPUR-STICKEREI



NELLY BRABETZ-PRAG • TISCHDECKE AUS JAPANISCHER ROHSEIDE MIT ROTEM TUCHBESATZ UND GLEICHFARBIGER SAMTAPPLIKATION, MIT SCHNUR UMRANDET • • •



NELLY BRABETZ-PRAG • DECKE AUS NATURFARBIGEM LEINEN MIT KUPFERROTEM BESATZ, STICKEREI IN SCHNUR- U. FLACHSTICH, FARBEN HELL U. DUNKEL-KUPFERROT

dem Weltmarkte in einer respektvollen Achtung äußert.

Denn die Rolle, die wir mit Imitationen französischer Möbel spielen, wird immer nur eine solche zweiten Ranges sein. Bestimmend für eine erste Rolle ist nur der der Leistung innewohnende ideale Eigenwert, der Kulturwert. Aus der Kulturtat heraus, die das französische Kunstgewerbe in der Zeit von Ludwig XIV. bis Ludwig XVI. geleistet hat, erklärt sich die maßgebende, ja dirigierende Rolle, die Frankreich auf dem kunstgewerblichen Markte bis heute einnimmt. Und daß England am Ende des 18. Jahrhunderts, als es seine bahnbrechende, für die bürgerliche Kultur ausschlaggebende Möbelkunst entwickelte, bis zu einem gewissen Grade auf dem Weltmarkte mitsprechen konnte, verdankt es ebenfalls lediglich seiner selbständigen nationalen Leistung. Auch der neuere kunstgewerbliche Einfluß Englands auf dem Weltmarkte ist belehrend genug. Nur dadurch, daß England eigenes gab, wurden seine Stoffe, seine Teppiche, seine Möbel in den letzten zwanzig Jahren zu etwas, was auf dem Weltmarkte eine eigene Note darstellte. Der kommerzielle Erfolg marschiert im Gefolge solcher beherrschenden inneren Werte. Es wird auf der Welt Niemandem etwas geschenkt. Kleine Vorteile lassen sich auf Seitenwegen erreichen, große nur durch große Qualitäten. Sind diese aber zur Genüge vorhanden, so folgt nicht nur Lohn, sondern auch Macht und Freiheit. Bei großen künstlerischen Qualitäten wird es einem Lande leicht, im Kunstgewerbe als Führer aufzutreten, in Freiheit sein Bestes zu entwickeln und es der Welt gleichsam aufzuzwingen. Die Produktion braucht dann nicht mehr ängstlich den Modelaunen nachzuspüren, sie kann den Geschmack diktieren. Das tut Frankreich bis heute auf vielen Gebieten.

Ob der Weg, den das neuere deutsche Kunstgewerbe eingeschlagen hat, jemals zu einer ähnlichen weitreichenden Bedeutung führen wird, wie das alte französische Kunstgewerbe, vermag heute niemand vorauszusagen. Es liegt aber im deutschen Interesse, dies zu erhoffen und alle Kraft auf die Weiterentwicklung der glücklich gemachten Anfänge zu verwenden. Das neue Kunstgewerbe, das bereits seine engeren Grenzen überschritten hat und zu einer allgemeinen deutschen Kunstbewegung geworden ist, ja, das im Begriff ist, zu einer allgemeinen Kulturbewegung zu werden, muß, wenn es weiter wächst, auch seine wirtschaftlichen Folgen ziehen. Und von diesem Standpunkte aus wird es hauptsächlich meine Aufgabe sein, in meinen folgenden Vorlesungen seinen bisherigen Entwicklungsgang zu schildern.

LESEFRÜCHTE:

Deine Kunst sei dir der Weg, mit dem du dich durch deine Zeit suchst und zur Höhe findest, dein Leben sei Deine Kunst. Wer sich nicht selbst und seinem ganzen Dasein als schaffender und gestaltender Künstler gegenübersteht, verfällt. Was du nach außen geben kannst, freilich, sind immer Bruchstücke, und wenn dir das Höchste glückt . . . Doch wenn sie echt sind, werden sie in anderen wieder volles Leben reifen. Cäsar Flaischlen





ALEXANDER SALZMANN-MÜNCHEN • GLASFENSTER IM RATHAUS ZU REMSCHEID: KUNSTGEWERBE UND HANDEL
AUSFÜHRUNG: KARL ULE, G. M. B. H., MÜNCHEN

KUNSTVERGLASUNGEN IM RATHAUS ZU REMSCHEID

Die Farbenfreudigkeit, mit der die modernen Kunstbestrebungen vom Ausgange ihrer Bewegung an die jahrzehntelange Tradition der Stimmung von Innenräumen auf dunkle, schwarze und braune Töne durchbrach, suchte zur Steigerung ihrer Wirkungen nach immer neuen Mitteln und Effekten. Metalle verschiedensten Charakters, keramische und Glasmosaiken, die abwechslungsreichsten Beizen des Holzes, Tapeten, Stoffe, Wandbespannungen und anderes mehr halfen diesem Streben, vor allem aber ward ein in müdem Kopistentum entschlafenes Kunsthandwerk, das mehr als irgend ein anderes sich der Farbe zum Ausdrucksmittel bediente, durch den Anstoß der Moderne zu neuem Leben erweckt: die Glasmalerei und Kunstverglasung. Die bahnbrechende Bedeutung L. TIFFANYS auf diesem Gebiete ist zu bekannt und steht auch zu jung vor unseren Augen, als daß noch eigens darauf hingewiesen werden müßte. Seine Farbenpoesien mit ihren Effekten von Glut und Kraft und ihren eigenartigen Märchenstimmungen rissen zur Nachahmung fort, aber nur in ganz seltenen Fällen erzielten die Nachbildungen den köstlichen Reiz der Originale. Wo lag der Grund? Nicht zum wenigsten wohl in der zu geringen Vertrautheit mit dem neuen Material; mehr noch in dem Glauben, es genüge, eine Plakatwirkung anzustreben, und am meisten vielleicht in dem Umstand, daß in den Köpfen und Händen noch zu sehr die Schulung nach den alten Rezepten spukte. Diese hatte die Fertigung sogenannter Kabinettscheiben und die Nachahmung spätmittelalterlicher Kirchenfenster, deren künstlerische Erscheinung auf ausgedehntem Kolorieren, Zeichnen, Schattieren beruhte, als höchstes Heil erkannt. So war die Glasmalerei namentlich bei den letzteren in eine ihrer monumentalen Aufgabe geradezu zuwiderlaufende Kleinlichkeitsdarstellung verfallen und hatte dadurch den Haupteffekt der Technik, die Leuchtkraft der vom Licht durchfluteten Scheiben, unklug zurückgedrängt. „Bilder“ auf Glas „malen“ zu wollen war das Unheil. Jene großzügigen Gestalten, wie sie in den Mosaikscheiben der frühmittelalterlichen Glasmalerei begegnen — ich erinnere nur an die berühmten Fenster des Augsburger Domes — und die zur Bildwirkung neben der Bleikontur nur verhältnismäßig wenig Zeichnung in Schwarzlot benötigten, waren ganz in Vergessenheit geraten;



ROBERT ENGELS UND META HONIGMANN • GLASFENSTER DES STANDESAMTS ZU REMSCHEID • AUSFÜHR.: KARL ULE, MÜNCHEN

und doch wären gerade sie zur Ausbildung für dekorative Zwecke eminent geeignet gewesen, denn es hätte nur einer Vergrößerung der Palette — wenn dieser Ausdruck für eine Bereicherung an farbigen Gläsern statthaft ist — bedurft. So mußte die Anregung als eine neue Technik über das große Wasser erst zu uns gelangen.

Die Bezeichnung Glasmalerei ist für die Art Tiffanys und ähnlicher Techniken mit vollem Recht ausgeschaltet worden; man verquickt mit dem Begriffe immer noch das Malen und Kolorieren der alten Technik, und damit hat die „Kunstverglasung“ so gut wie nichts zu tun. Die Wirkung dieser Kunst liegt in der ausgesprochenen Teppicherscheinung und in der mosaikartigen Aneinanderfügung geeigneter farbiger Gläser unter Zugrundelegung einer zweckmäßigen Konturführung. In einer weisen Beschränkung dieser auf das Notwendigste und in dem richtigen, wohlabgewogenen Wechselverhältnis von formgebender Linie — Blei — und farbiger Erscheinung — Glasplatte — bekundet sich die künstlerische Befähigung zur Lösung der gegebenen Aufgaben.

Als einer der frühesten Bahnbrecher für diese neue Art von Buntverglasung trat Karl Ule auf, dessen Namen mit der modernen Bewegung überhaupt unlösbar verknüpft ist. Vor kurzem nun ging aus dessen Werkstätte eine umfangreiche Arbeit von Kunstverglasung hervor, die außerordentlich geeignet ist, uns den technisch wie künstlerisch gleich hohen Stand dieses farbenprunkenden Dekorationsmittels darzutun. Es handelt sich um die Ausstattung verschiedener Räume des von Stadtbaurat Hertwig erbauten Rathauses in Remscheid. In die Zeichnung der Kartons teilten sich die Münchener Julius Diez, Alexander Salzmann, Robert Engels, F. A. O. Krüger und Prof. Kips in Berlin.

Salzmann, Diez und Engels übernahmen in der Hauptsache die Fenster des Treppenhauses. Ihren Kartons legten sie die industrielle und kommerzielle Bedeutung Remscheids zugrunde. Die Fabrikation von Kleineisen- und Stahlwaren und die Herstellung der sogenannten Mannesmannröhren sind die wichtigsten Faktoren in dem Erwerbsleben der Stadt; deshalb griffen mit gutem Recht die Künstler zu diesem Stoffe, um durch ihn ein Preislied auf die geschäftsrührige und schaffensrege Bevölkerung anstimmen zu können. Julius Diez zeichnete einen kühnen Merkur. Salzmann gab in den sitzenden Gestalten seiner sechs Fenster Personifikationen des Kunstgewerbes, des Handels, des Fleißes, des Gewerbes, der Häuslichkeit. Ueppiges Blattwerk in Weiß und Grün umrahmen die einzelnen Figuren, die in Schlichtheit und Größe und in der Wahl der Farbentöne die rühmlichst bekannte Hand ihres Schöpfers verraten. Vor allem anziehend wirkt der Gegensatz der kräftigen Töne im eigentlichen Bildfeld zu der

fast perlmutterartig prickelnden Erscheinung des Rahmens.

Im Wechsel zu ALEXANDER SALZMANNS allegorischen Kompositionen griff ROBERT ENGELS mit seinen acht Treppenhausfenstern in das reale Schaffen der hämmernden und aus Hunderten von Essen rauchenden Stadt. Da stehen der Gelbgießer, der Dampfhammerarbeiter, die Feilenhauer, die Schleifer, Säger, Schmiede usw. als die Typen des bergischen Industriebezirks, arbeitharte, von der Glut des Feuers gebräunte Gestalten. Ohne Pose, einfach und wahr, hat sie ENGELS verkörpert; auf das notwendigste Beiwerk beschränkt er sich, um jede Einzelfigur in ihrer monumentalen Erscheinung in den Vordergrund zu schieben. Dazu kommt als außerordentlich wirksamer Hintergrund jenes den Eisenwerken eigentümliche glühende Rostrot, das die Wirklichkeit uns noch greifbarer gestalten soll. Die Farbenglut der Feuerindustrie ist wohl noch niemals so überzeugend durch die Kunst verkörpert worden als durch diese Meisterwerke der Kunstverglasung. Eine streng stilisierte Architektur mit geometrischen Motiven in Weiß und Grün wirken unaufdringlich als Rahmen. Auch Professor KRÜGER lieferte für das Treppenhaus zwei Fenster, oval geformt, mit weiß und grünen Blättern und weißen Schmucksteinen.



ROBERT ENGELS UND META HONIGMANN • GLASFENSTER IM STANDESAMT ZU REMSCHEID • AUSFÜHR.: KARL ULE, MÜNCHEN

ROBERT ENGELS zeichnete ferner zwei Kartons für die Kunstverglasungen des Trauzimmers. Wer ENGELS' „Tristan und Isolde“ einmal durchblättert hat, kennt die edle knappe Darstellungsweise, die mit wenig Figuren in reizvoller Gruppierung den ganzen Stimmungsgehalt einer Episode auszuschöpfen vermag. Hier bietet er mit einem köstlichen Hochzeitszuge ein neues Beispiel seiner anmutigen Kunst. Wie wunderbar stehen sich z. B. die gemessene Ruhe des züchtig einherschreitenden Brautpaares und der würdigen Alten dem rhythmischen Reigenschritt der Blumengewinde tragenden Mädchen gegenüber, wie wenn dort die Kirchenglocken, hier Saiten erklängen.

ENGELS' Kompositionen erscheinen als Teppiche von leuchtender Pracht, nach oben und unten durch ornamentale Füllungen von Blatt- und Blumengeranke mit buntem Gevögel abgeschlossen; für diese Teile darf wohl auch hier der Mithilfe von Fräulein META HONIGMANN gedacht werden.

Noch einige Worte über die Technik!

Es versteht sich von selbst, daß der Kartonzeichner für Kunstverglasungen durchaus mit den Möglichkeiten und Grenzen der Technik vertraut sein muß. Sie gebietet, will man nicht auf die alte Kunst des Glasmalens zurückgreifen, vor allem eine absolute Klarheit und Einfachheit der Form; ein Zuviel in den Linien — will hier heißen in den Bleiruten — und alle Ruhe und leuchtende Wirkung ist verloren. SALZMANNS und ENGELS' Fenster im Treppenhaus verzichten auf jede Nachhilfe des zeichnenden Pinsels; es ist erstaunlich, welche Vielseitigkeit des Gesichtsausdrucks mit diesen



ROBERT ENGELS-MÜNCHEN • MITTELFELD EINES FENSTERS DES REMSCHEIDER STANDESAMTS (VGL. SEITE 194)
AUSFÜHRUNG: KARL ULE, G. M. B. H., MÜNCHEN

einfachen Mitteln hier erzielt wurde. Bei den in kleineren Abmessungen gehaltenen Kompositionen ENGELS' im Trauzimmer, wo eine Auflösung der Gesichter in differenzierte, durch Bleiruten getrennte Farbenflächen nicht möglich gewesen wäre, ohne den Eindruck zu trüben, ward lediglich eine schlichte aber charakteristische Konturierung mit eingebrannter Farbe angewandt. Auf solche Weise wird das für diese Kunst Leben spendende und unentbehrliche Licht im vollsten Umfange ausgenützt.

ENGELS, KRÜGER, SALZMANN und DIEZ haben mit ihren Kartons aus der Technik herausgeholt, was immer möglich war, die sechs Fenster von Prof. KIPS-Berlin für den kleinen Sitzungssaal stehen jenen erheblich nach. Ein wichtiger Punkt, ja vielleicht der wichtigste, aber darf nicht in der Beurteilung außer acht gelassen werden; es ist die Uebersetzung des Kartons in Blei und Glas. Ist in dem Wesen der verschiedenen Glasflüsse, des sogenannten Opaleszentglases, eine außerordentliche Fülle von Spielarten desselben Tones auf ein und derselben Platte gegeben, so bedarf es einer dem Kartonzeichner entsprechenden künstlerischen Begabung, das in seiner Farbe und Struktur geeignetste Stück des Rohmaterials auszuwählen. KARL ULE kam den künstlerischen Intentionen seiner Kartonisten mit jenem feinen Empfinden entgegen, das er schon in zahllosen Werken jener von ihm so rege geförderten Kunst nach eigenen Kartons geoffenbart hat.

Diese Kunstverglasungen, wie sie uns ULE und seine Kartonzeichner in den Remscheider Rathausfenstern als Musterleistungen geschaffen haben, verzichten durchaus auf jede Oelbildwirkung, die der Glasmalerei von ehedem als ein hohes Ziel vorschwebte, das sie aber nie erreichen konnte, und das sie der grundsätzlich verschiedenen Materialien halber aus ästhetischen Gründen nie hätte anstreben sollen. Indem unsere modernen Kunstverglasungen nicht Wirkungen anstreben, die außerhalb des Materials und der primitiven Technik liegen, bleiben sie vor jeder Unzulänglichkeit bewahrt. Es erquickt dafür an ihnen statt aller Versuche mehr zu erreichen, als was sie auf einfachste Weise an Wirkung erzielen können, die absolute Materialechtheit. Freilich, genießen läßt sich diese Primitivität nur dann, wenn sich Hände zu gemeinsamem Schaffen finden, wie die ULES, DIEZ', SALZMANNS und ENGELS' bei den Fenstern für Remscheid. DR. PH. M. HALM

ROBERT ENGELS-MÜNCHEN MITTELFELD EINES FENSTERS DES REMSCHEIDER STANDESAMTS (VGL. SEITE 195)



JULIUS DIEZ-MÜNCHEN MERKUR

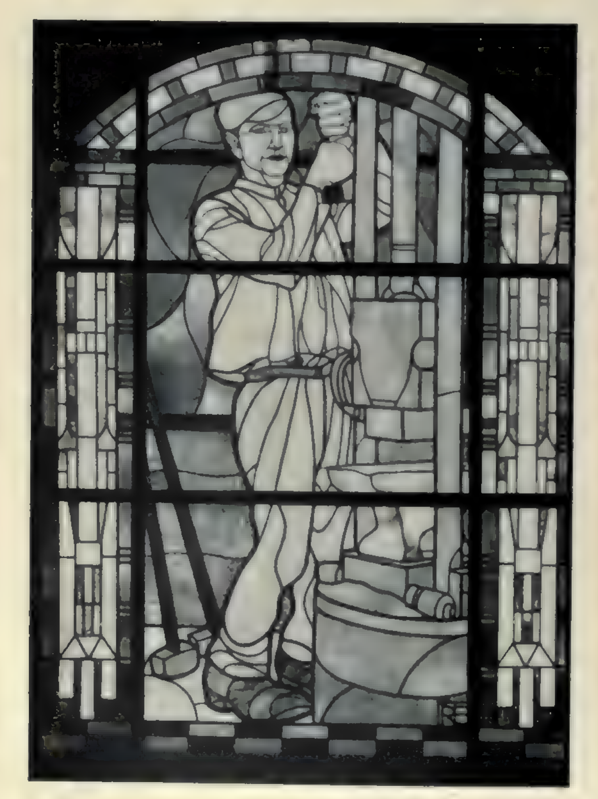


ROBERT ENGELS-MÜNCHEN SCHMIED

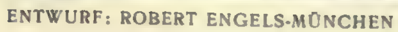
AUSFÜHRUNG: KARL ULE, G. M. B. H., MÜNCHEN











ENTWURF: ROBERT ENGELS-MÜNCHEN

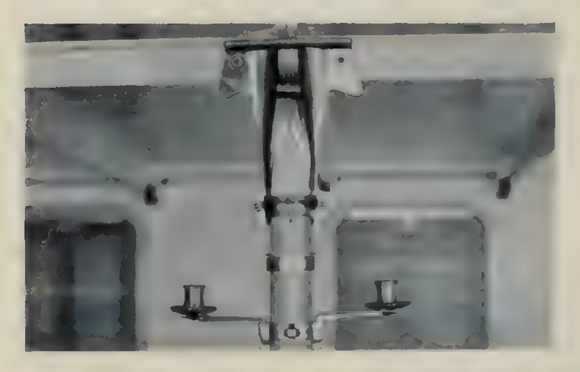
AUSFÜHRUNG: KARL ULE, G. M. B. H., MÜNCHEN



H. E. VON BERLEPSCH-VALENDÀS, PLANEGG-MÜNCHEN BODENSEEDAMPFER „RHEIN“: HECKPARTIE

EIN NEUER BODENSEEDAMPFER

Er heißt „Rhein“ und wurde in der vortrefflich eingerichteten schweizerischen Werft zu Romanshorn während der ersten acht Monate des Jahres 1906 auf Bestellung der schweizerischen Bundesbahnen durch die weltbekannte Firma Escher Wysz & Co. in Zürich in den konstruktiven Teilen ausgeführt. Die Behandlung aller in Frage kommenden dekorativen Arbeiten, wurde, soweit bei Uebernahme des Auftrages nicht schon analog zu früher entstandenen Schweizer Dampfern gehaltene Teile vorhanden waren (z. B. Deckmöbel, Verschalung der Wände in der Kajüte II. Klasse und Möbel in diesem Raume), mir übertragen. Ich hatte mich durchweg an gegebene Verhältnisse anzuschließen und wurde verpflichtet, allen sachlichen Vorkehrungen der Schiffsbau-Ingenieure konform zu verfahren. Die Aufgabe unterscheidet sich von Einbauten in feststehende Architekturen dadurch ganz wesentlich, daß gegebenen Falls alle konstruktiven Teile des Schiffskörpers bloßgelegt, verkleidende Flächen mithin so eingepaßt werden müssen, daß sie ohne Schwierigkeiten weggenommen und wieder an ihren Platz versetzt werden können. Es gibt in diesem Falle kein „Abreißen“, vielmehr handelt es sich um die Möglichkeit eines „Auseinandernehmens“. Die Gesamtlänge des Schiffes beträgt 57 m, die Breite, über die Radkasten gemessen, 13 m, der Tiefgang bei einer Belastung mit 750 Passagieren und Frachtladung 1,50 m. Die normale Fahrgeschwindigkeit für die Stunde ist 26 km. Die Natur des Gewässers, dessen Niveau außerordentlich starken Schwankungen unterworfen ist, erlaubt keinen starken Tiefgang, mithin auch nicht die Anwendung der Schraube als Fortbewegungsmittel; vielmehr ist noch immer das nicht sehr tief eintauchende Schaufelrad der Fortbewegungsmechanismus. Dadurch wird die Schiffsform im wesentlichen bedingt. Ein starkes Aufragen des Schiffskörpers über die Wasserlinie ist untunlich, da seitliche Schwankungen bei dem oft sehr hohen Wellengange schon durch die Ausbildung der Querschnittformen so gut wie möglich vermieden werden müssen. Die nicht sehr beträchtliche Höhe der Innenräume zwingt zu leichter Behandlung der Gliederungen. Kassettendecken, wie sie sich aus der Holzverschalung der Deckrippen ergeben würden, wirken bei der geringen Raumhöhe schwer und drückend. Wandgliederungen aber durch Pilaster, wie sie früher im Schwange waren, stehen im Widerspruch zu den kurvierten Flächen, nicht minder die



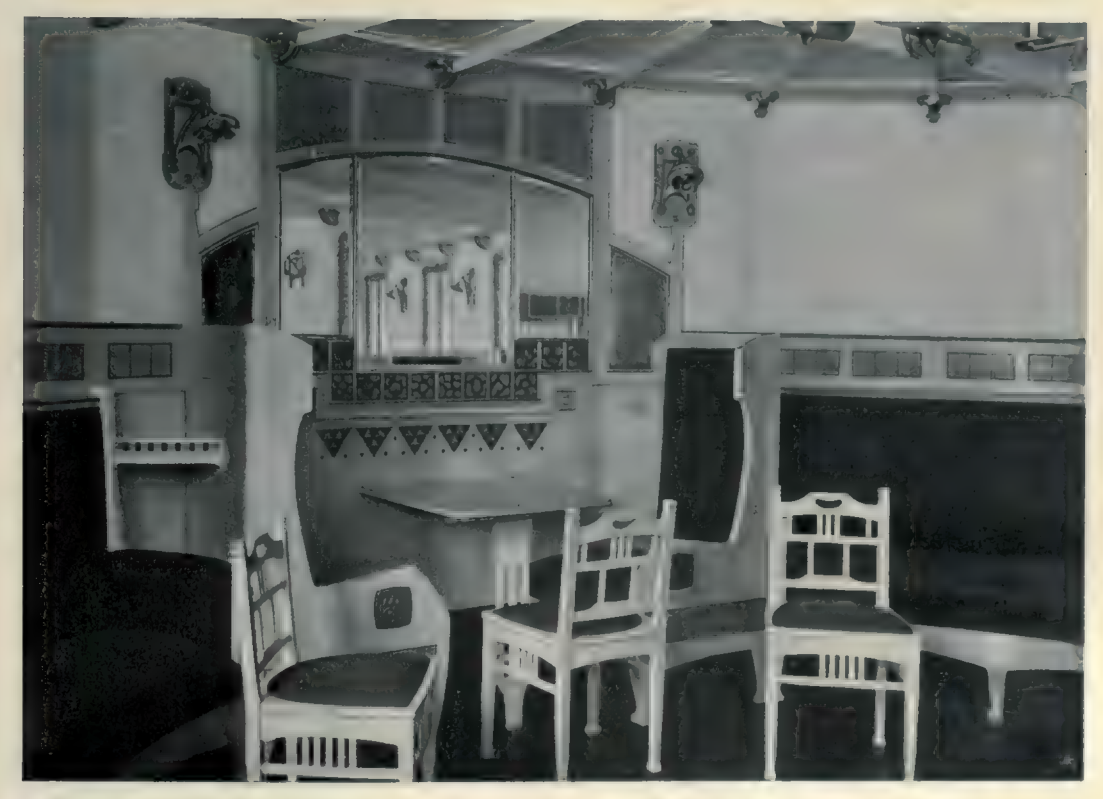


VERBINDUNGSSTÜCK DER TRÄGER UND LÄNGSRIPPEN MIT NOTBELEUCHTUNG • DECKENBELEUCHTUNG

Ummantelung der Eisenstützen unter der Längsrippe, die sich mitten unter der leicht gewölbten Decke hinzieht, und deren Ausbildung als Säulen irgend welcher Ordnung. Mögen dergleichen akademische Kunststücke auch noch immer bei manchen der mehr pomphaften als schönen Ausstattungen mächtiger Hochseedampfer in Erscheinung treten, richtig sind sie deswegen dennoch nicht, ebensowenig wie die Abwandelung jener Stilspeisekarten, die man bei einer Wanderung durch die Gesellschaftsräume der Ozeanriesen zu kosten bekommt. Sachlichkeit tut da genau so not wie beim Hausbau, der, soll er zweckdienlich sein, auch weit mehr Ausbildung von innen heraus verlangt als überflüssige Spielerei mit allerhand Zierwerk, das nur zu oft dazu dient, die vorhandenen Schwächen zu vertuschen.

Bisher wiesen die Bodensee-Dampfer entweder einen Außenanstrich auf, in dem die Landesfarben des staatlichen Eigentümers zutage traten, oder er war — speziell bei den Schweizer Dampfern — wie bei Kriegsfahrzeugen, so gehalten, daß die Erscheinung möglichst unscheinbar wurde: grau, tonlos. Dafür lag nun wirklich kein zwingender Grund vor, denn Verkehrsfahrzeuge, die während vieler Monate des Jahres der Hauptsache nach zur Beförderung von Vergnügungsreisenden dienen, brauchen doch nicht schwimmenden Festungen zu gleichen. So fiel denn das bisher übliche, mehr als schlichte Gewand und machte einer Tonung Platz, die weithin sichtbar, der Hauptsache nach in Weiß und Rot gehalten ist. Gleichzeitig fiel ein Ueberbleibsel aus der Zeit, da man naturgemäßerweise an hölzerne Schiffe auch hölzerne Ornamente setzte. Bei einer durchweg in starkem Eisenblech ausgeführten Außenverkleidung verbietet sich das Anbringen solcher Holzornamente ganz von selbst. So blieben die bisher gebräuchlichen Bug- und Heckverzierungen weg. An ihre Stelle traten aufgenietete band- oder stabartige Beläge, am Bug in gewellter Form, so wie die alten Schweizer Banner waren, am Heck (s. Abb. S. 199) dagegen in senkrechter Gliederung mit Querverbindungen. Innen wurde, wie schon gesagt, alles Ueberflüssige an Ummantelungen weggelassen, die eisernen Rippen in ihrer konstruktiven Funktion gezeigt, die Verbindungsstellen nicht maskiert, sondern durch spangenartige, in Bronzeguß ausgeführte Glieder betont und alles tektonisch Widersinnige wie Pilaster, Konsolen u. s. w. weggelassen. Die Verkleidung einer eisernen Wandkonstruktion soll nichts enthalten, was völlig andere Begriffe repräsentiert oder sich sogar in Widerspruch stellt zum Wesen der Sache. Soll die Fläche belebt werden, so sind die Mittel hierzu durch Materialverschiedenheit und Farbkontraste in reichlicher Menge geboten; symbolische Architekturformen dagegen erscheinen durchaus überflüssig. So bekamen die Wände des Salons I. Klasse unten eine glatte, nur durch Einlagearbeit unterbrochene Vertäfelung in schön gezeichnetem, sehr hellem Ahornholz, darüber Linoleumbelag in Weiß-Lack. Die ganze Decke ist gleichfalls in Weiß-Lack gehalten, der Fußboden dagegen in einem satt-roten Linoleumbelag. Sämtliche Bezüge der Sitzgelegenheiten sind ebenfalls leuchtend rot. Während es früher Usus war, ein ringsum laufendes Sopha ohne irgendwelche Unterbrechung an den Wänden zu plazieren, ist hier mit Rücksicht auf die nicht allzuhohe Decke eine mehrfache Vertikalteilung durch die hohen Sitzlehnen in Anwendung gebracht.

Wesentlich viel reicher als dieser große Gesellschaftsraum wurden die rechts und links vom Treppenzugange liegenden kleineren Salons für Damen und Raucher behandelt. Jener bekam eine in kleinen Quadraten ausgeführte Vertäfelung in dem wie Seidenmoirée schimmernden amerikanischen Birkenholz und fein grau gestimmte Möbelbezüge, hellgrünen



DER BODENSEEDAMPFER „RHEIN“ SPEISESAAL I. KLASSE UND NISCHE DARAUS



DER BODENSEEDAMPFER „RHEIN“ FENSTERPARTIE UND EINGANGSWAND DER KAJÜTE I. KLASSE

Bodenbelag, crême-farbigen Plafond, dieser dagegen eine Wandverkleidung in beinahe schwarzer Wassereiche (Rahmenwerk) und Platane (Füllungen) mit friesartigen Einlagen in farbig kräftigen Hölzern, dunkelblau-graue Möbelbezüge und ähnlich farbigen Fußboden. Leider ließen sich gerade diese Räume infolge der ungünstigen Lichtverhältnisse nicht photographisch aufnehmen, ebensowenig das in ganz einfachen Formen gehaltene, farbig abwechslungsreiche Treppenhaus vom Mitteldeck zu den Kompartimenten I. Klasse.

Schließlich hat auch die II. Klasse eine andere Behandlung erfahren als bisher, wo „des Malers Kunst“ sich sonst in imitierten Eichenholz-Masern und andern gleichwertigen Dingen zeigte. Auch das ist verschwunden, dafür die einfache Wirkung ungebrochener Farbe eingesetzt. Daß mit sämtlichen Usancen früherer Zeit radikal gebrochen wurde, war leider nicht durchzusetzen. Auch beim „Rhein“ verunziert wie auf allen Schweizer Schiffen ein unförmlicher Eiskasten das Deck, da keine kühl gehaltenen Vorratsräume im Grundriß des Schiffes vorgesehen sind. Und wenn man das Tischgerät, dessen Beschaffung Sache des Restaurationspächters ist, ansieht, so verfällt hoffentlich niemand auf die Idee, das Vorhandensein dieser ordinären Ausrüstungsgegenstände mir in die Schuhe zu schieben. Leider ist die Ansicht noch nicht durchgedrungen, daß unter gleichem Kostenaufwand auch etwas in der Erscheinung Besseres hätte geboten werden können. Die meisten Menschen glauben ja, daß, wenn die „gute Stube“ oder allenfalls noch ein Zimmer ihrer Wohnung „stilecht“ sei, zu wünschen sonst nichts übrig bleibe. Ja — mit den guten Stuben allein verdeckt man den Hemdärmel-Komment eben nicht, ebensowenig als sich mit Gold und Edelsteinen das ersetzen läßt, was den meisten reich Gewordenen an wahrer, innerlicher Kultur abgeht.

Berlepsch-Valendàs

NEUE GARTENBÜCHER

Allmählich regt sich bei uns auch auf dem Gebiete der lange und bitter vernachlässigten und irregeleiteten Gartenkunst ein frischeres Leben, und da ist es gewiß nicht unwillkommen, Bundesgenossen für die Arbeit aus dem Lande zu holen, dessen alte Gartenkultur noch in so vielen wundervollen Beispielen lebendig ist, und in dem man seit fast zwei Jahrzehnten mit großer Liebe wieder nach diesen alten Grundsätzen formt und pflanzt, nach Grundregeln, die eigentlich nie ganz verloren gegangen waren und ihr Recht in sich selbst tragen. In der Gartenliteratur Englands gehen heute, nachdem Blomfield und Sedding als die ersten für die Wiedereinführung des tektonischen Gartens in seine Rechte mit warmen Worten gesprochen hatten, zwei Richtungen nebeneinander her, von denen die eine, durch die Architekten vertreten, Garten und Haus als untrennbares Ganzes auffaßt und den Baugedanken in streng architektonischen Formen auch auf den Garten überträgt. Die andere Richtung kommt hauptsächlich in den Büchern von Gertrude Jekyll zum Ausdruck, die heute wohl die einflußreichste Gartenschriftstellerin Englands ist.

In diesen Büchern wird vor allem andern von der Liebe zur Pflanze und von ihrer Pflege gesprochen; in ihnen offenbart sich überall die tüchtige Intelligenz und der sichere Geschmack einer Frau, die in liebenswerter Art mit dem einzelnen, dem Kleinen und Schmükkenden sich beschäftigt. Der Streit um die Gartenform kümmert sie wenig; für den Hausgarten setzt sie die regelmäßige Form meist voraus, hat aber gelegentlich auch ihre kleinen, allzu romantischen Anwandlungen. Aus einer reichen gärtnerischen Erfahrung heraus schreibt sie in einem freundlichen Erzählerton darauf los, wie ihr die Dinge grade in den Sinn kommen; sie ist wenig klar im ganzen und wenig beherrschend im Ausdruck, aber sie führt an liebreicher Hand den Leser in ihr kleines Paradies und läßt ihn nicht ohne Genuß und Nutzen gehen. Eine der Schriften Gertrude Jekylls erscheint jetzt unter dem Titel „Wald und Garten“ von Gertrud von Sanden in leidlich gutes Deutsch übersetzt.*) Alle tüchtigen und die ein wenig schwachen Seiten der alten Gärtnerin lassen sich hier gut verfolgen.

Es ist ein Blumen- und Pflanzenbuch, in dem die Verfasserin uns zu den verschiedenen Jahreszeiten in ihr Besitztum Munstead Wood in Surrey sehen läßt, dessen Anlage im heutigen England vielfach als vorbildlich gilt. Sie führt uns zu ihren Blumenlieblingen, zu ihren Gartenmauern und Pergolen, zu den Rabatten und

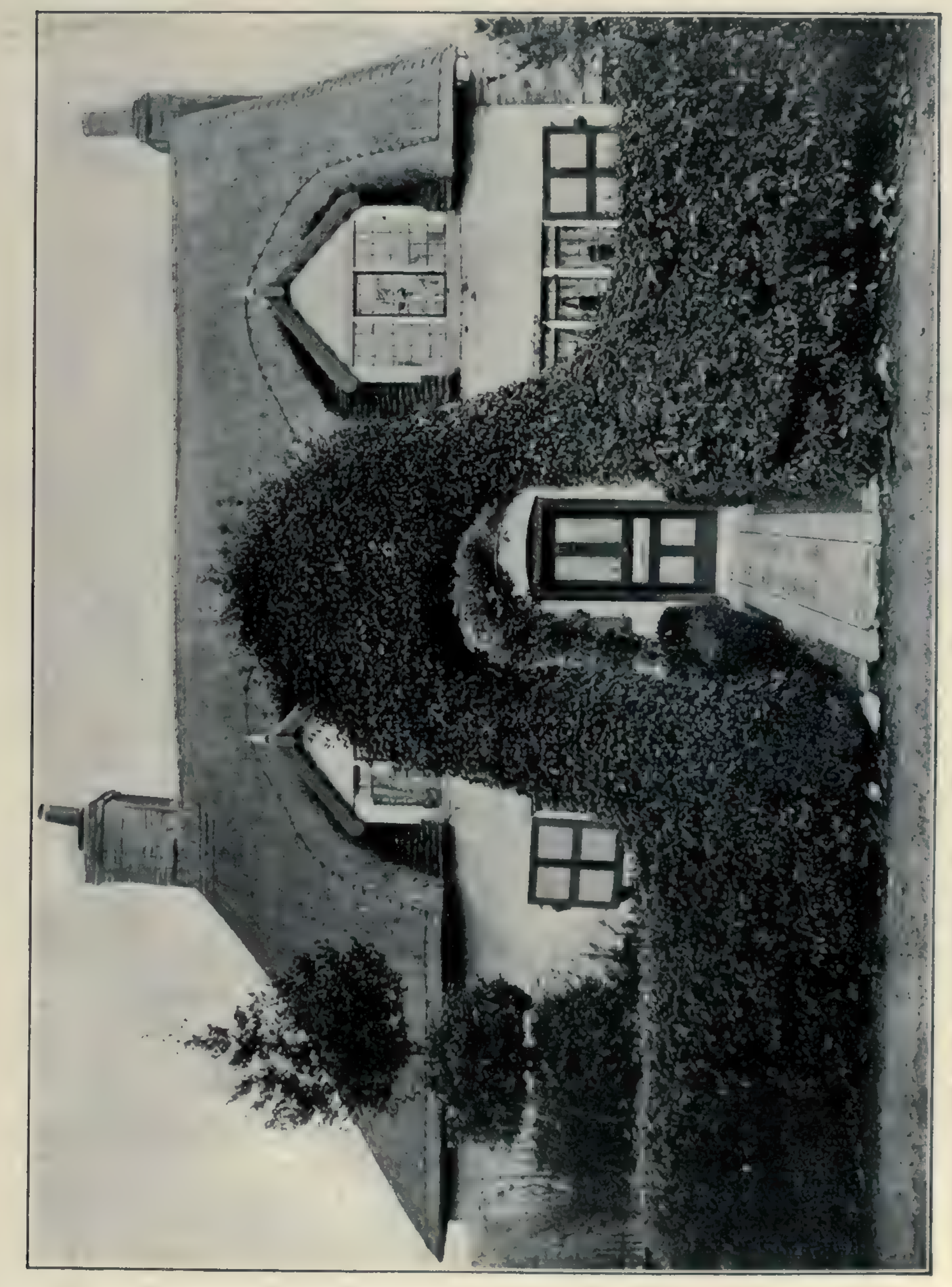
*) Wald und Garten. Von Gertrude Jekyll. Mit 74 Illustrationen nach Photographien der Verfasserin. Uebersetzt von Gertrud von Sanden. Verlag von Julius Baedeker, Leipzig. In Leinwand gebunden 10 Mark.



EIN COTTAGEGARTEN AM WEGE — AUS: GERTRUDE JEKYLL „WALD UND GARTEN"

in ihr Wäldchen und gibt mit dieser freundlichen Kleinarbeit doch vielleicht die Grundlagen und einen Teil des Baustoffes, die zum Verständnis der Gartenkunst und zu ihrer Ausübung nötig sind. Jedenfalls darf man sagen, daß einer der Wege, die zum liebevollen Verstehen des Gartenbaues und der Gartenkunst führen, — und kein schlechter — in dem gärtnerischen Verständnis, Behandeln und ästhetischen Schätzen der einzelnen Pflanze liegt. So wird man das Buch zur Einführung in das so überaus freundliche Gebiet der Gartenkunst willkommen heißen dürfen; es wird vielen Mut für die eigene Betätigung machen und die Liebe zu den Pflanzen bei ihnen erwecken, es wird aber auch dem Künstler wertvolle Fingerzeige für seine Gestaltungen geben.

Aber für uns Deutsche, bei denen die Gartenkunst noch so sehr im argen liegt, ist es zunächst wohl überhaupt nicht so wichtig, daß liebendes Verständnis für die Pflanze geweckt und verbreitet wird, sondern daß die künstlerischen Grundsätze für die Gestaltung des Gartens immer mehr durchdringen. Gertrude Jekyll sagt allerdings in ihrem Buche auch über den letzten Gegenstand einiges: sie spricht klug von der Größe des Gartens, gibt eine Beschreibung des englischen Landhausgartens, bei dem man schon heute wieder von feststehenden Formen reden kann, und zeigt uns ihren, nicht immer ohne Sentimentalität aufgeschmückten Wald. Aber das alles wird ziemlich kurz abgetan, einmal, weil ihrer Art der Gegenstand wenig liegt, und weil diese Dinge heute in England fast zu den Selbstverständlichkeiten gehören. Wenn sie also als eine Frau, die sich in diesen Fragen führen läßt, hier mit wenig Selbständigkeit und Bestimmtheit auftritt, so wird man ihr das nicht vorwerfen dürfen, und dér deutsche Leser wird sich an das viele Gute halten, was sie über das Einzelne und Kleine sagt. Und so gewiß unsere Liebe zur Natur heute eine tiefere und umfassendere geworden ist, als sie es in früheren Zeiten war, so gewiß wird auch diese Freude am Einzelwuchs in den neuen Gartenformen zum Ausdruck kommen müssen. So wird Gertrude Jekyll mit ihrem feinen Sinn für malerische Schönheit auch für die großen Fragen der Gartenkunst das Ihrige beigetragen haben; und sicher hat sie recht, wenn sie am Schluß ihres Buches sagt: „Ich glaube, es gibt kaum etwas Interessanteres, als zu sehen, in welcher Weise ein Mensch,



HECKENTOR EINES BAUERNGARTENS AUS: LANGE UND STAHN „GARTENGESTALTUNG DER NEUZEIT“



GIRLANDENROSE, EINE TERRASSENBRÜSTUNG BEKRÄNZEND • AUS: GERTRUDE JEKYLL „WALD UND GARTEN“ •

dessen Empfindungen uns edel und des Studiums wert erscheinen, diesen Ausdruck gibt — in einem Garten.“

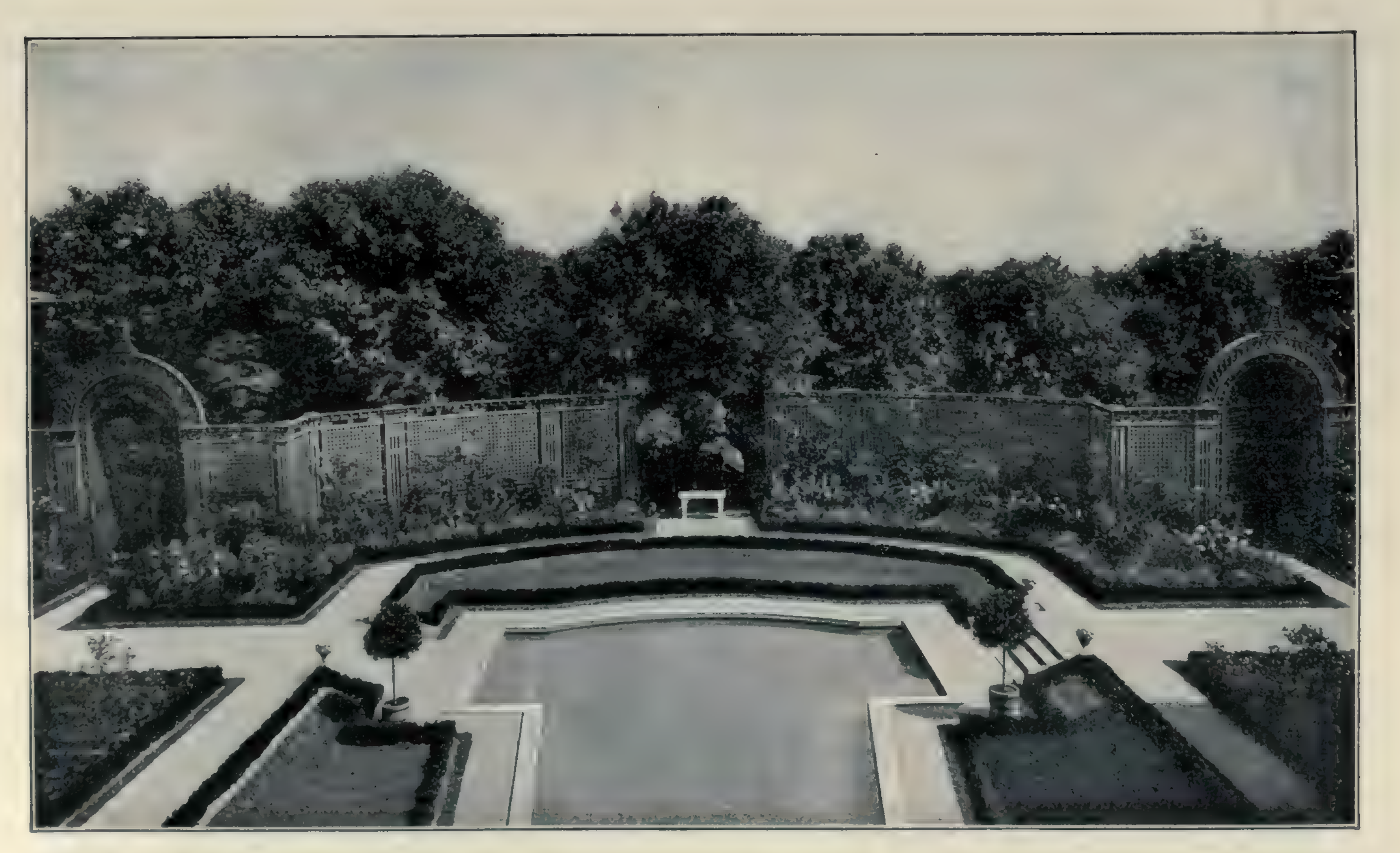
Gleichzeitig mit der Jekyllschen Schrift sind zwei Gartenbücher erschienen, die beide bekannte deutsche Fachleute zu Verfassern haben: CAMILLO KARL SCHNEIDER schrieb über „Landschaftliche Gartengestaltung“*) und WILLY LANGE (im Verein mit OTTO STAHN) über „Gartengestaltung der Neuzeit*).“

Beide Schriftsteller treten in der Hauptsache für die landschaftliche Gestaltungsweise ein, und ich möchte gleich hier, ganz allgemein, vorausschicken, daß ich bedaure, gerade jetzt, wo die neuen Gedanken in allen Gartenangelegenheiten gewürdigt zu werden beginnen, zwei so gewichtige Stimmen von Landschaftern zu hören. Denn wenn auch die gegnerischen Meinungen in mancher Weise Klärung und Läuterung bringen, so fürchte ich doch, daß die junge Bewegung nicht unwesentlich zurückgedrängt werden wird. Es ist meines Erachtens von geringer Wichtigkeit, daß beide Schriften für den Hausgarten die regelmäßige Form fordern oder gelten lassen. Denn da bei fast allen menschlichen Gestaltungen der Kleinere nach dem Größeren sieht und zu benutzen, sich anzupassen, abzuziehen, selbst nachzuahmen sucht, so werden wir beim Vorhandensein landschaftlicher Gestaltungen im großen nie die Zerrbilder im kleinen loswerden, wenn auch das Vorbild allen Forderungen der Landschafter entsprach. Die Anregung und die Lehren aber, die vom großen tektonischen Garten gegeben werden, sind auch für die bescheidenste Anlage zu verwerten, zum mindesten sind Mißgriffe nicht entfernt so leicht möglich wie bei dem landschaftlichen Bilden. Wir werden nie zu einer ruhigen Entwicklung der Gartenkunst kommen, wenn nicht das Grundsätzliche klar und einheitlich für alle Gestaltungen erkannt und gefordert wird.

Ich glaube, daß vor allem zwei Bestandteile für den neuen Garten wesentlich sein werden:

*) CAMILLO KARL SCHNEIDER, Landschaftliche Gartengestaltung, insbesondere über die künstlerische Verwertung natürlicher Vegetationsbilder in den Werken der Gartenkunst. Mit Abbildungen. Verlag von Carl Scholtze, Leipzig. 7.50 M.

*) „Gartengestaltung der Neuzeit“ von WILLY LANGE, unter Mitwirkung von OTTO STAHN. Mit 269 Abbildungen, 8 farbigen Tafeln und 2 Plänen. Verlag von J. J. Weber, Leipzig. Gebunden 12 Mark.



GEOMETRISCHER GARTEN

AUS: LANGE UND STAHN „GARTENGESTALTUNG DER NEUZEIT“

die regelhafte, fester oder loser zusammengefaßte, vom Hause oder von sonstiger Architektur beherrschte Grundform, die ihm das Gepräge des von Menschenhand Gebauten gibt, und der freie Pflanzenwuchs innerhalb dieses Rahmens. Das immer wieder herbeigezogene Vergleichen der Gartenkunst mit der Malerei ist durchaus nicht angängig; denn alle Künste sind ihrem Wesen nach verschieden, erreichen nur mit verschiedenen Mitteln oft ähnliche Wirkungen. Wir wollen keine lebenden „Bilder", keine eigentlich malerischen Wirkungen sehen, sondern durchaus gartenkünstlerische, und die Gartenkunst ist ein wichtiger Zweig der allgemeinen Baukunst. Nur durch Beschränkung auf ihre gesonderten Gebiete kann die Kunst das Höchste leisten; das Streben nach Vereinigung und Vermengung halte ich für eine rückschrittliche Bewegung. Ich habe hier diese allgemeinen Fragen wenigstens berührt, weil sie mich besonders lebhaft beschäftigen, und weil überdies in dem einen der beiden Werke meiner früher in einem Büchlein geäußerten Meinungen nicht eben freundlich gedacht wird.

Abgesehen von diesen Grundfragen, mit denen ich vielfach nicht übereinstimme, ist das Langesche Buch, das in recht guter Ausstattung herausgebracht wurde, in überaus liebenswerter und warmer Weise geschrieben und enthält eine Fülle von guten Dingen, die dem Freund und Gegner vielfachen Gewinn bringen werden; ein reiches und schönes Buch, das man lesen und genießen muß. Lange spricht in der Hauptsache von den verschiedenen Gartenarten, vom Bauerngarten, vom geometrischen und vom Naturgarten, die er alle mit dem Auge des Liebenden, aber manchmal vielleicht in etwas einseitig historischer Betrachtungsweise ansieht. Für den architektonischen Garten, den der Verfasser, nicht mit rechtem Grund, vom geometrischen unterscheidet, kommt ein Architekt: Otto Stahn zu Worte, der in überaus sachlicher und klarer Art über seine Gestaltungsmöglichkeiten spricht und neue Wege auf dieser künstlerischen Bahn aus der Liebe zur Pflanze und dem Sinn für das Malerische herleitet. Jedem Abschnitt sind ausführliche, höchst wertvolle Pflanzenlisten beigegeben, die unsere schönen, volksüblichen Namen an erster Stelle angeben, und die nach der Lehre von den Pflanzengenossenschaften zusammengestellt sind.

Nach Lange ist Gartenkunst „Pflanzenzucht in künstlerischer Form" auf wissenschaftlicher Grundlage; er stellt in seinem „Naturgarten", der ihm die eigentliche und neue Form des Gartens ist, die Pflanzen so zusammen, wie sie das Gesicht einer Landschaft bedingen, indem er eine „Steigerung der Natur" durch die Kunst anstrebt. Ich glaube, daß dieser „Naturgarten" nur in ganz seltenen Fällen seine innere Berechtigung hat, und zwar dann, wenn er eigentlich nicht gestaltet zu werden braucht, wenn es sich darum handelt, die vorhandene natürliche Bewachsung mit gärtnerischen Mitteln zu erschließen, zu pflegen, wohl auch zu bereichern; und ich habe vorgeschlagen, im Gegensatz zum „Garten" diese Anlagen „Park" zu nennen. Lange redet gewiß nicht der heute üblichen landschaftlichen Gestaltungsart das Wort; er will etwas beträchtlich Besseres und Edleres, und viele seiner Gedanken sind auch unmittelbar für eine neue Gartenform überaus wertvoll. Er erkennt sehr wohl die Schönheiten und die gelegentliche Berechtigung der regelmäßigen Gartenform an und sagt sehr Gutes über diese Gestaltungsweise, bei der er durch freien Pflanzenwuchs die Symmetrie aufgehoben oder belebt zu sehen wünscht. Aber er steht doch persönlich auf der Seite der „natürlichen" Gestaltung, die er überall für anwendbar hält. Und dahin führt ihn folgerecht seine Weltanschauung, die den wissenschaftlichen Lehren eine übergroße Bedeutung einräumt, sein stark entwickeltes, romantisches Bedürfnis und hier und da auch ein Stückchen großväterlicher Empfindsamkeit. Er will — für mein Gefühl — mit zu greifbaren Mitteln wirken, mit Gedanken, die für mich einen Beigeschmack von Literarischem, Malerischem, Wissenschaftlichem haben, die aber nicht rein gartenkünstlerische sind.

Schneider, der nur von dem großen, nicht mehr von der Architektur in seiner ganzen Ausdehnung beherrschten Park spricht, zielt im Grunde auf eine Stilisierung des landschaftlichen Bildes im malerischen Sinne ab. Vieles von dem oben Gesagten gilt auch für sein Buch, das im übrigen stark Streitschrift ist und durch die vielen Auseinandersetzungen mit anders Denkenden etwas Unruhiges und Zerrissenes bekommt. Er will den Park in „künstlerisch-naturwahrer" Weise gestalten, was für meinen Verstand ein Widerspruch im Begriff ist, und vollends verstehe ich ihn nicht, wenn er neben dieser noch eine „landschaftlich-architektonische" Gestaltungsart gelten läßt. Immerhin gibt er wertvolle Fingerzeige besonders für das Studium der Natur und bezieht sich häufig auf ein früher erschienenes Buch, in dem er Treffliches über die architektonische Gestaltung des Hausgartens gesagt hat. Wichtig erscheint mir die Schrift jedoch zunächst für die Kenntnis der neuen Bewegung und ihrer Meinungen. Victor Zobel



BIRKENGRUPPE UND SCHLEHENGEBÜSCH AUFNAHME AUS DER MARK

AUS: LANGE UND STAHN „GARTENGESTALTUNG DER NEUZEIT“

ERNST RIEGELS PREISGEFÄSZE

Der sehr begabte Münchener Metallkünstler Ernst Riegel, der kürzlich vom Großherzog von Hessen an die neuen Lehrwerkstätten für angewandte Kunst in Darmstadt berufen wurde, hat für die Herkomer-Automobil-Konkurrenz 1906 und andere sportliche Veranstaltungen einige „Preise“ geschaffen, die in mehr als einer Hinsicht bemerkenswert sind, weshalb ihnen hier ein paar Worte gewidmet seien.

Zunächst ist es an sich eine nicht ganz belanglose Erscheinung, daß die den Automobilismus tragenden Kreise mit der deutschen Kunst, vor allem mit der deutschen „angewandten Kunst“ mehr und mehr in nahe, beiderseitiges Sichverstehen hervorrufende Beziehungen treten. Es ist dies im Grunde eine durchaus verständliche Erscheinung; denn wer für den Reiz des Automobilsportes und die äußeren Formen, in welchen dieser sich abspielt, Empfindung hat, der wird leicht verstehen, worauf die Künstler hinauswollen, welche es sich zur Aufgabe gemacht haben, das moderne Leben und seine technisch-maschinellen Zivilisations-Elemente mit künstlerischer Form zu durchdringen. Daß da der Kraftwagen als solcher ein höchst wichtiges und zukunftsreiches Feld der Tätigkeit für den „Ingenieur-Künstler“ darbietet, ist leicht einzusehen, wenn auch bis jetzt noch wenig in dieser Richtung von seiten der Automobil-Industrie versucht und unternommen worden ist. Das wird nun aber wohl kommen, wenn erst einmal die Verbindung zwischen Automobilismus und Kunst inniger geworden sein wird. Und um dieses Zieles willen ist es an und für sich schon sehr zu begrüßen, daß ein Künstler wie Riegel größere Aufgaben für automobilistische Kreise zu lösen hatte.

Die Art, wie er sie gelöst hat, ist eine äusserst glückliche. Das sagen unsere Abbildungen! Wir wollen die Anschauung, welche sie vermitteln, nicht abschwächen und verwirren durch ein unanschauliches weitschweifiges Gerede. Nur über die stilistischen Prinzipien sei einiges Grundsätzliche angemerkt. Riegel ist aus der Münchener Kunst hervorgegangen, und wie diese überhaupt bis in ihre modernsten Fortsetzungen durchaus auf ihrer altehrwürdigen, bodenständigen, bald mehr nach dem Barock, bald mehr nach dem Biedermeier inklinierenden Tradition beruht, so auch Riegel. Aber gerade er beweist uns mit diesen entzückenden, so überaus persönlich durchempfundenen Gefäßen, daß diese traditionelle Basis, durch die sich die Münchener evolutionäre Gewerbekunst so scharf in Gegensatz bringt zu der revolutionär-impressionistischen Modernität



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • BECHER DER EHRENGABE DER STADT MÜNCHEN ZUM XV. DEUTSCHEN BUNDESSCHIESZEN 1906



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • EHRENGABE DER STADT MÜNCHEN ZUM XV. DEUTSCHEN BUNDESSCHIESZEN 1906

TAFELAUFSATZ AUS VERGOLDETEM SILBER MIT GEMEISZELTEN VERZIERUNGEN; AM KNAUFE DES ZUM ABNEHMEN EINGERICHTETEN BECHERS DIE WAPPEN DER DEUTSCHEN KÖNIGREICHE IN EMAIL, AM BECHER DIE DER ÜBRIGEN BUNDESSTAATEN GRAVIERT, AM FUSZE ROTE UND GRÜNE TURMALINE EINGESETZT. SOCKEL AUS WASSEREICHE MIT AUFGESETZTEN VERGOLDETEN SILBERVERZIERUNGEN UND MALACHITEN



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • VERGOLDETER BECHER SCHÖNHEITSPREIS DER HERKOMER-KONKURRENZ
GEMEISZELTE VERZIERUNGEN UND OPALE, SOCKEL AUS EBENHOLZ UND ALTSILBER MIT EINGESETZTEN TÜRKISEN

eines VAN DE VELDE und verwandter Geister — daß diese traditionelle Bedingtheit die freieste Entfaltung der individuellen Gabe und der struktiv-sachlichen Formwerte nicht im mindesten behindert. Beide Elemente vermählen sich ungezwungen zu einer neuen, höheren Einheit. Man fasse die so überaus reizvoll akzentuierte Silhouette des schlanken goldenen Bechers mit der kleinen Kranzträgerin als Deckelfigur ins Auge: das ist doch ganz entschieden „modern", eine Rhythmik der Linie, ein Glissando von Licht und Schatten, das spezifisch kennzeichnend ist für unser heutiges Empfinden. Und doch spricht, undefinierbar im einzelnen, noch leise der Geist der Altmünchener Goldschmiede mit hinein. Auch von den anderen Gefäßen haben einige etwas seltsam Zünftiges, etwas von der bürgerlich-rassigen Gesetztheit der „guten alten Zeit". Und das soll man ja nicht schelten, sobald es, wie hier, in einer organischen Fortbildung und eigenartigen Beherrschung des Materials auftritt. Ungemein struktiv ist bei allen Gefäßen die Art und Weise, wie das Metall aus dem Steinsockel aufwächst. — Für die Sockel verwendet der Künstler meist den koloristisch dankbaren Serpentin. Vielfach sind Turmaline, Türkise und andere Halbedelsteine in die silbervergoldeten, fein durchziselierten Flächen gefaßt. Dergleichen scheint dem Laien ungeheuer einfach; in Wirklichkeit aber erfordert gerade diese Verbindung verschiedenerlei Materialien einen sicheren Geschmack und ein stark entwickeltes Gefühl für die stilistische Sonderart derselben. Solche Dinge gelingen nur, wenn sie von einer traditionell gesicherten Technik ausgeführt werden; und daß diese Tradition des Flächenwerkes in München noch lebendig ist, das ist der Grund, warum München immer noch überlegen ist auf so vielen Gebieten der Gewerbekunst.



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • SILBERNE FRUCHTSCHALE
VERZIERUNGEN GETRIEBEN; AM KNAUF FILIGRANARBEIT MIT TÜRKISEN; SERPENTINSTEIN-SOCKEL

Die Ehrengabe, welche die Stadt München zum XV. Deutschen Bundesschießen gestiftet hat, ist ein monumentaler Tafelaufsatz auf einem Sockel aus Wassereiche mit silbervergoldeten, zierlichen Beschlägen. Am Fuße des Bechers sind auch hier rote und grüne Turmaline gefaßt, außerdem wurden Malachite und Perlen verwandt. Von großer Pracht ist die Ziselierung, welche die Wappen der deutschen Bundesstaaten, in Eichenlaubumrahmung graviert, enthält. Der Aufbau hat etwas Gedrungenes und ist in allen Formen berechnet auf eine Erschöpfung der im Material steckenden Schönheit. — Die übrigen deutschen Städte sollten sich ein gutes Beispiel daran nehmen. Bv.

ZU UNSEREN BILDERN

Das Landhaus „Hvitträsk", das sich die finnischen Architekten Gesellius, Lindgren und Saarinen als eigenen Wohnsitz bauten, liegt ein paar Meilen von Helsingfors ganz in der Einsamkeit. Ein schloßartiger, aus Quadermauern und Baumstämmen gefügter Bau mit riesigen Dimensionen, erhebt es sich auf der Höhe eines bewaldeten Berges, dem der Baugrund erst durch umfangreiche Abholzungen und Sprengungen abgerungen werden mußte, und fügt sich so natürlich dem Landschaftsbild ein, daß es aus dem Felsen herauszuwachsen scheint. (Abb. S. 182.) Nirgends eine Spur von Stilromantik, von dem Geist mittelalterlicher Burgen, nur praktische, zweckmäßige Verwendung des Baumaterials, das der Boden lieferte. Die Dächer sind mit leuchtend roten Ziegeln gedeckt; Vorbauten, Erker und Balkone beleben und gliedern den langgestreckten Bau. Die innere Ausstattung, die Abmessungen der riesigen Halle, die geräumigen Wohnzimmer mit behaglichen Kaminplätzen und bequemem Mobiliar aus wertvollen Werkstoffen, zeugen von der reichen Erfindungsgabe, dem Geschmack und dem praktischen Sinn dieser jungen Finnen. Es ist ein Künstlerheim von fürstlicher Pracht und hoher künstlerischer Kultur.

Gertrud Lorenz, deren Stickereien auf der Dresdener Ausstellung viel bewundert wurden, ist eine frühere Schülerin der von Wilhelm von Debschitz geleiteten „Lehr- und Versuchateliers", was sich in ihren auf Naturstudien zurückgehenden Schmuckmotiven noch hier und da erkennen läßt. Ein besonderer Reiz ihrer Arbeiten liegt in der guten Abstimmung der Farben. — Nelly Brabetz bevorzugt das lineare Ornament, das sie manchmal mit Tusche oder Oel aufmalt und mit aufgenähter Schnur einfaßt.



E. RIEGEL-DARMSTADT • SEMMERINGPREIS D. HERKOMER-KONKURRENZ 1906 • VERGOLDETER SILBERBECHER MIT GEMEISZELT. VERZIERUNGEN • SERPENTINSTEIN-SOCKEL



THEODOR FISCHER-STUTTGART TEILANSICHT DER WITTELSBACHERBRÜCKE IN MÜNCHEN
BRÜCKENFIGUR „OTTO VON WITTELSBACH“ VON GEORG WRBA-BERLIN



THEODOR FISCHER-STUTTGART DIE WITTELSBACHERBRÜCKE IN MÜNCHEN

DIE NEUEN MÜNCHENER BRÜCKENBAUTEN

Von Dr. Ph. M. Halm

Wer die nie erlahmende Fürsorge der Gemeindeverwaltung München für die künstlerische Ausgestaltung ihres Städtebildes unter Berücksichtigung aller praktischen Anforderungen ohne sonderliche Mühe kennen lernen wollte, dem würden wir in erster Linie eine Promenade am Isarufer der ganzen Ausdehnung der Stadt nach empfehlen. Wer sich dort etwa seit den letzten fünf Jahren nicht mehr ergangen hat, wird sich eines bewundernden Staunens nicht erwehren können über die großzügige Ausgestaltung der Uferregulierungsarbeiten und der mit ihnen aus einem Guß heraus entstandenen Brückenbauten. Der Einsturz der Prinzregentenbrücke am 14. September 1899, verursacht durch den plötzlichen Ansturm der ungeheueren Hochwasserfluten und nicht zum wenigsten bedingt durch die ungenügende Festigung der Brückenköpfe und der anschließenden Uferbauten, sollte nicht umsonst sein dröhnendes Mahnwort gesprochen haben. In das Echo jener Katastrophe, die auch die Erinnerung an den Einsturz der für unzerstörbar gehaltenen, 1760—1770 aus Lenggrieser Kalksteinen massiv aufgeführten Isarbrücke am 13. September 1813 wachgerufen hatte, mischten sich aber auch unabweisbare Forderungen neuer und veränderter Verkehrsbedürfnisse. Wenn das Mißgeschick des Einsturzes der Prinzregentenbrücke, die S. K. Hoheit Prinzregent Luitpold erst im Jahre 1891 durch den Oberbaudirektor von Siebert mit einem Kostenaufwand von 300000 M. hatte errichten lassen, auch für die Stadt ein schwerer Schlag war, so barg er aber doch auch, wie jedes Mißgeschick, ein Gutes in sich. Mit dem Sturz der Pfeiler in dem gurgelnden Wasser verhallte auch der Mißton, den die Brücke mit dem ungewohnten roten Sandstein und den geschmacklosen Obelisken gegenüber der edlen Schöpfung der Prinzregententerrasse und der Friedenssäule bedeutete. Hier hatte ein Naturereignis fürsorgend eingegriffen; die Bahn für eine einheitliche Ausgestaltung der Uferstraßen und Brücken nach Maßgabe sicherheitlicher und verkehrspraktischer Momente war frei; die Aenderungen und Umbauten an den anderen Brücken standen bereits auf dem Programm.

Mit der technisch-konstruktiven Ausarbeitung der Brückenanlagen wurde die Baufirma SAGER & WÖRNER in München betraut, welche die Ausgestaltung der Brücken nach der architektonischen und dekorativen Seite hin in die längst erprobten Hände eines FRIEDRICH VON THIERSCH und des ihm kongenialen THEODOR FISCHER legte. Wenn die Isarbrücken in der Geschichte der neueren Münchener Baukunst ein hervorragendes Kapitel bedeuten, so ist dies in dem fortschrittlichen Wesen des Kunstschaffens dieser beiden begründet.

Beginnen wir mit unserem Spaziergange, dem Laufe der Isar folgend, an der Wittelsbacher Brücke! In vier mächtigen Flachbogen mit einfach trotziger Rustikaquaderung nimmt sie die Breite des Flußbettes. Jedes kleinliche Beiwerk ist vermieden; ihre Gliederung besteht lediglich in den vorkragenden Pfeilerverstärkungen, über denen kleine freundliche Erkerbauten mit Sitzbänken zu lustigem Luginsland einladen, und mit einem mächtigen Akzente ist aller bildnerische Schmuck auf eine Stelle — auf den Scheitelpunkt der Südseite konzentriert. Aus dem Flußbett heraus wächst hier der Pfeiler gewaltig über die Brüstung hinaus zu einem Sockel für das Reiterstandbild Ottos von Wittelsbach von GEORG WRBA. Ein Werk von Größe, Schwung und Stil. Nur so, in dieser tektonisch-massigen Haltung des Bildwerks, durfte der Baugedanke des trotzigen Bollwerks ausklingen. Der Schöpfer dieser Brücke ist THEODOR FISCHER.

An zweiter Stelle setzt die Reichenbachbrücke über den Fluß. In der Rustikaweise ihrer Hauptmassen schließt sie sich eng an diese an. Doch ändert sich das Bild in den Einzelheiten; es kommt ein freundlicherer Zug hinein. Dabei denken wir aber weniger an die an massige Kettenglieder erinnernde Brüstung, als vielmehr an den reizenden Schmuck, den die Pfeilerreliefs darstellen. ERNST PFEIFER modellierte dafür die von Putten gehaltenen Wappen der Stadt und des Königreichs, LUDWIG DASIO und FRIDOLIN GEDON außerordentlich glücklich dem rechteckigen Rahmen eingefügte und breitbehandelte Reliefs von Wassermännern und -Frauen.

Von FRIEDRICH VON THIERSCH rührt auch der Entwurf der benachbarten Corneliusbrücke her. Aehnlich der Wittelsbacherbrücke THEODOR FISCHERS liegt der Schwerpunkt ihrer künstlerischen Erscheinung in dem trotzig abwehrenden Charakter der Quadermauerung ihrer Bogen, die nach oben mit einem Wellenband abschließt, um dann in eine schlichte Brüstung überzugehen. Wohl ist diese in ihrem unteren Teile mit den Reliefs von Münchener Volkstypen nicht sehr geschmackvoll dekoriert, aber glücklicherweise versagen diese ganz in ihrer Wirkung. Die Corneliusbrücke soll aber keineswegs in diesem Zustande der Schlichtheit und Schmucklosigkeit bleiben, sondern ähnlich dem Reiterstandbild Ottos von Wittelsbach an der Wittelsbacherbrücke hat sich hier der Künstler ein Standbild König Ludwigs II. gedacht, welches sich gegenüber der nach Süden vorspringenden Terrasse am Ende der Kohleninsel erheben soll.



GEORG WRBA-BERLIN BRÜCKENFIGUR: OTTO VON WITTELSBACH

Die Wittelsbacher,- Reichenbach- und Cornelius-

brücke greifen in ihrer künstlerischen Ausdrucksweise nur wenig über das durch die ingenieurtechnische Vorarbeit gegebene Hauptgerüst hinaus. Trotzdem und vielleicht gerade dadurch, daß das Konstruktive und Verkehrspraktische so offenkundig zutage tritt, wirken diese Bauten in ihrer Schlichtheit keineswegs nüchtern, sondern bescheiden anziehend und außerordentlich fein in ihrer Anpassung an die Umgebung. Das Flußbett ist dort breit und für gewöhnlich ragen weite Sandbänke daraus hervor. Das, was also gerade für eine Brücke das bestimmende, belebende Element ist, das Wasser, fehlt dort häufig. Eine anspruchsvolle Ausgestaltung der drei Brücken hätte deshalb einen etwas merkwürdigen Gegensatz zu dem seichtfließenden Wasser und den Kiesbänken während der meisten Zeit des Jahres gegeben. In ihrer Anspruchslosigkeit aber, im wesentlichen durch die feingeschwungene Linie der Fahrbahn und der Bogen wirkend, schmiegen sie sich ihrer Umgebung und ihrer täglichen Aufgabe der Uferverbindung unauffällig an. Wenn aber der Schnee in den Bergen zerschmilzt und die Wasser, in der ganzen Breite des Flußbettes sich tosend einherwälzen, dann werden die in ihrer Schlichtheit und Schmucklosigkeit gewöhnlich zurücktretenden Formen unverhüllt ihre Kraft im Sturm der Elemente bewähren und den Eindruk absoluter Festigkeit und Sicherheit erwecken.

Wir schreiten an der Isarbrücke, die als die älteste der jetzt bestehenden Brücken vor wenigen Jahren erst entstanden ist, vorbei zur Maximiliansbrücke. Die beiden alten Brücken, welche Stadtbaurat A. Zenetti in den Jahren 1857 bis 1863 erbaut hatte, konnten längst nicht mehr den durch das große Anwachsen der südöstlichen Stadtteile bedingten erhöhten Verkehrsbedürfnissen genügen; ein Neubau wurde unabweisbare Forderung. Im Spätsommer 1905 wurde dieser dem Verkehr übergeben. Friedrich von Thiersch bewährte sich hier wieder als der gewohnte Meister in der Behandlung großer Massen. Die Maximiliansbrücke ist die imposanteste unter ihren Schwestern. Seitlich vom Ufer gesehen erkennt man, daß sie sich eigentlich aus zwei Brücken, einer westlichen mit drei und einer östlichen mit zwei riesigen Bogen zusammensetzt, während die Fahrbahn mit einer Gesamtbreite von 22 Metern ohne jede irgendwie bedeutsam sichtbare Cäsur in außerordentlich wirksamer Führung vom westlichen zum östlichen Ufer ansteigt. Die Masse der Bogen wird in Pfeiler mit vorgelegten Runddiensten aufgelöst auf denen die Fahrbahn ruht. So



GEORG WRBA-BERLIN • BRÜCKENFIGUR „OTTO VON WITTELSBACH“ VON DER WITTELSBACHERBRÜCKE IN MÜNCHEN

wird die Wucht der Massen gebrochen, und in gleichem Sinne lösen sich die Platten der Brüstung mit ihren Riesengebilden von Bohnenranken, Mispelzweigen und Wegerichblättern zu entzückenden Ziergliedern auf. Köstlich sind auch die Masken an den Kragsteinen der Brüstungspfosten und die Zierstücke an dem Hauptpfeiler der Brücke. Wie bei allen andern Isarbrücken ist auch hier mit der Tradition der letzten Jahrzehnte, welche der Horizontale der Fahrbahn in Standbildern, turmartigen Brückenköpfen u. a. Vertikale entgegenzusetzen liebte, im Interesse glücklicherer



FRIEDRICH VON THIERSCH-MÜNCHEN — DIE REICHENBACHBRÜCKE IN MÜNCHEN

Einfügung in das Landschaftsbild gebrochen worden. Ein einziges Standbild, FRANZ DREXLERS großzügige Pallas Athene, bringt den dem Gedanken einer Brücke am meisten entsprechenden Horizontalismus erst recht zum Bewußtsein.

Für die neue Prinzregentenbrücke waren in der Terrasse mit dem Friedensdenkmal gewisse bestimmende Faktoren gegeben. Naturgemäß legte man ihre Ausgestaltung deshalb in die Hände des Architekten der Terrasse, THEODOR FISCHERS. Das weite Bett der Isar engt sich hier so schmal zusammen, daß ein einziger Bogen zur Ueberbrückung genügt. In edler Linie schwingt er sich von Ufer zu Ufer; eine glatte Quaderwand führt zu einem Konsolengesims, auf dem die Balusterbrüstung der Fußsteige aufsitzt. Die plastische Ausschmückung der Brücke lag zunächst in der kunstfertigen Hand ERNST PFEIFERS, der für den Scheitel der Brücke ein Brustbild des hl. Nepomuk und ein bayerisches Wappen modellierte, die HYGIN KIENE in Kupfer trieb. In dem Gegensatz der saftigen Patina zu dem grauen Stein wird hier eine außerordentlich feine Wirkung erzielt, die nicht zum wenigsten auf die verständnisvolle Ausarbeitung des Modells zurückzuführen ist. Den Hauptschmuck bilden aber die vier Liegefiguren an den Brüstungen der Brückenköpfe. HERMANN HAHN stellte auf dem westlichen in der Figur eines ruhenden Schnitters den bayerischen Volksstamm dar, der leider zu früh verstorbene AUGUST DRUMM in einem jungen üppigen Weib mit einem Früchtekorb und einer Traube seine sonnige Heimat, die Pfalz. Den beiden Statuen entsprechen auf dem Ostufer BALTHASAR SCHMITTS markiger Fischer als Repräsentant Frankens und ein herrlicher Frauenkörper von EDWIN KURZ, Schwaben. Es hält schwer, die Vorzüge der vier Werke gegeneinander abzuwägen; sie zählen zum besten, was die dekorativ-monumentale Plastik in München aufzuweisen hat. Unvergleichlich geradezu aber ist es, wie sich die vier edlen Körper der Brücke wie einer mächtigen Ruhebank einfügen; hier offenbart sich ein Linienempfinden von edelstem Rhythmus, der sich durch den ganzen Baukörper wie durch all seine Teile schwingt. ADOLF HILDEBRAND soll der bildnerischen Ausschmückung der Brücke seinen wertvollen Rat geliehen haben; das dünkt uns höchst glaubhaft. Wie baut sich jetzt das Ganze mit der Terrasse und der Friedenssäule zu einem fast klassischen Gefüge zusammen!

Wir nähern uns der Max Josephs-Brücke in Bogenhausen. Auch sie nimmt mit einem einzigen Bogen den Fluß und schiebt ihre Kopfbauten noch weit in das Ufergelände hinein. Aehnlich wie die Maximiliansbrücke ist ihre Masse durch Flutbogen aufgelöst, wodurch zugleich die Konstruktionsanlage sichtbar erscheint. Mehr noch als dort drückt sich durch dieses Verklingen der Bogen gegen den Scheitel hin eine gewisse Elastizität und Anmut aus, zumal hier keine dekorativen



THEODOR FISCHER-STUTTGART — DIE PRINZREGENTENBRÜCKE IN MÜNCHEN

Glieder die Grundformen verhüllen. Neben der Luitpoldbrücke trägt diese Brücke den reichsten figürlichen Schmuck. Die Steingeländer erfuhren an den beiden Brückenköpfen eine außerordentlich glückliche Betonung; der bildnerischen Ausschmückung wurden die vier Elemente als Idee unterlegt, in der Anordnung, daß vier figürliche Gruppen als Hauptrepräsentanten erscheinen, die von je zwei ädikulaartigen Pfeilern mit Reliefs aus dem Pflanzen- und Tierleben flankiert werden. Die Bildhauer DÜLL und PEZOLD (Luft und Wasser), FLOSSMANN (Erde) und M. HEILMAIER (Feuer) haben hier in edlem Wettstreite ganz Entzückendes geschaffen. DÜLL und PEZOLDS Luft und HEILMAIERS Prometheus sind Schöpfungen von geradezu klassischem Empfinden und der ersteren Triton und Nixlein ein köstliches Genrebild. Die schlichten anmutigen Reliefs neben den Hauptgruppen, die Männlein machenden Hasen und die scheuen Rebhühner FLOSSMANNS, der geschmeidige Fisch und der spähende Adler von DÜLL und PEZOLD und der Phönix und der Feuersalamander von M. HEILMAIER wirken in ihrer wunderbar klaren Erscheinung und scharfen Charakteristik wie Fibelbilder von monumentaler Größe. Man muß die Freude der Jugend betrachten, die hundertmal an diesen Naturbildern Halt macht, um zu erkennen, wie man die Kunst in das Leben der Kinder tragen soll. THEODOR FISCHER hat die Brücke und ihren Schmuck erdacht. Wir erinnern uns dabei der Zierglieder an Toren und Türen seiner Schulhäuser, mit denen der gleiche Meister auch dort der Freude der Kinder an der Natur mit so feinem Verständnis entgegenkam. Wer hat uns in München seit FISCHERS Weggang noch etwas ähnlich Köstliches an didaktischer Kunst gegeben wie dort in den Schulhäusern oder hier an der Max Josephs-Brücke?

* * *

Eine stattliche Reihe künstlerischer Neuschöpfungen hat München seit wenigen Jahren in seinen Brückenbauten erhalten, eine Reihe, wie sie keine zweite Stadt dieser an die Seite zu stellen vermag. Die fortschrittliche Seite der Münchener Baukunst der Neuzeit kann kaum besser als an diesen, allem retrospektivem Formelkram fremden Schöpfungen studiert werden. Man würde am besten dabei von einer einzigen Schöpfung sprechen, denn wenn wir die brückenverbindenden Uferbauten mit ihren hohen Quaimauern, den Schutzdämmen und Balustraden ins Auge fassen, so wirkt das alles zusammen wie eine prächtige Kette, zwischen deren bescheidenere Reihenglieder ab und zu ein kostbares Schmuckstück eingefügt ist; ein schönes Geschmeide, für die stürmische Tochter der Berge, aber nichtsdestoweniger auch eine Kette, um sie zu zügeln und zu städtisch gesittetem Wesen zu zwingen.



BALTHASAR SCHMITT-MÜNCHEN — STATUE „FRANKEN“ VON DER PRINZREGENTENBRÜCKE IN MÜNCHEN

WEIMAR ALS KUNSTSTADT

Die kleineren Kunstzentren haben in der Entwicklungsgeschichte der modernen deutschen Kunst eine besondere Aufgabe. Es fällt ihnen die intensivere Pflege der gegebenen künstlerischen Anregungen zu. Während die Großstadt immer wieder zu Neuem hinstrebt, Neues in Angriff nimmt, dürfen die kleineren Kunstzentren sich den Luxus erlauben, die Künstler zu berufen, deren Persönlichkeit ihnen zusagt (Persönlichkeit als künstlerischer Faktor genommen), und dann in ruhiger, andauernder Arbeit die Früchte abzuwarten. Es wird dadurch gewissermaßen gefestigt, was in der Großstadt nur flüchtig gewonnen war, und so kann diese Entwicklung die Gewähr einer solideren Fundamentierung geben. Die modernen Kunsttendenzen werden allmählich in Kreise getragen, die ihnen sonst fernstehen. Durch diese Verzweigung und Ausbreitung der Wurzeln kann sich die moderne Kunst einen fruchtbaren Boden bereiten.

So viel zur Skizzierung der Lage. Weimar folgte dem Beispiel Darmstadts. Es nahm damit nur eine alte Tradition auf. Eingeweihte befürchteten allerdings von vornherein, daß Neuzeit und Vergangenheit sich nicht so einfach verschmelzen lassen würden. Das Weimar Goethes war ein Kulturmittelpunkt; auf diesen geistigen Besitz zielen wir, wenn wir der thüringischen Residenzstadt eine Ausnahmestellung zugestehen. Das Weimar der Gegenwart ist jedoch eine Kleinstadt. Eine Kleinstadt mit all den schlimmen Auswüchsen des allzu engen Zusammenlebens, um deretwillen wir uns von der Kleinstadt weg der Großstadt zuwenden, wo das Kräftespiel ein freieres, der Kulturdrang ein tieferer ist. Mit der Berufung des Grafen KESSLER erhielten diese Bestrebungen ihren vorläufigen Abschluß, und es war nun der Lauf der Dinge abzuwarten.

Zuerst hatte im allgemeinen die Absicht bestanden, eine Persönlichkeit nach Weimar zu berufen, die mit der modernen Kunst intime Fühlung besaß, um in Weimar im Sinne der neuzeitlichen Kunstbewegung tätig zu sein. Man wählte aus diesem Grund Graf KESSLER, und als man sich nach irgend einer Form umsah, ihn an Weimar zu fesseln, bot das Museum die willkommene Gelegenheit, nachdem andere Pläne fallen gelassen worden waren.

Das Museum wurde erst staatlich, als der neue Leiter berufen wurde. Vorher war es nichts mehr und nichts minder gewesen als ein Privatunternehmen, zu dem Zwecke, den Interessenten, den Gewerbetreibenden, dem Publikum wechselnd Gegenstände kunstgewerblicher Art vorzuführen. An der Spitze hatte der Oberhofmarschall gestanden. Es war eine Art Privatlotterie, bei der die Gegenstände bestimmungsgemäß angeschafft und veräußert wurden.

Mit dieser Lotterie hatte es eine eigene Bewandtnis. Sie hatte eine Vergangenheit hinter sich, die in Dunkel gehüllt ist. Es waren erhebliche Unregelmäßigkeiten vorgekommen. Bedeutende Summen fehlten. Man legte dem früheren Sekretär alles zur Last. Die Untersuchung wurde niedergeschlagen. Um also überhaupt hier reinliche Verhältnisse zu schaffen, bedurfte es einer energischen Reorganisation.

Diese Entstehungsgeschichte erklärt das Gerücht, Graf KESSLER habe nach seinem Amtsantritt Gegenstände des Museums veräußert. Es lag dies



AUGUST DRUMM † STATUE „PFALZ“ VON DER PRINZREGENTENBRÜCKE IN MÜNCHEN

in der Natur der Sache, sollte das Museum über das Niveau eines Ramschladens erhoben werden. Es fanden sich Sachen vor, die auf einem Basar für ein Billiges ihr Glück gemacht hätten, z. B. Nußknacker in Form von Bismarckköpfen und dergleichen. Dann gab es Doubletten oder etwa minderwertiges Sèvresporzellan. Von diesem nur nachteiligen Ueberfluß mußte das Museum überhaupt erst einmal gereinigt werden, um ernsteren Aufgaben dienen zu können. Das war um so notwendiger, als zur Anschaffung so gut wie gar keine Mittel vorhanden waren.

Es muß also hervorgehoben werden, daß Graf KESSLER bestimmungsgemäß berechtigt war, Gegenstände zu veräußern. Und zur Beruhigung sei gleich hinzugefügt, daß zu diesen Veräußerungen, die selbstverständlich nur bezweckten, das Museum in einen würdigeren Zustand zu versetzen, das gesamte Kuratorium jeweils seine Zustimmung gegeben hat und auch diese Zustimmung bis zuletzt noch, auch nachdem der Konflikt schon eingetreten war, bestätigt hat. Diesem Kuratorium gehörten außer dem Museumsleiter an: Professor OLDE, Professor VAN DE VELDE, der Oberhofmarschall und ein Regierungsrat. Das Gerücht, es sei ein LENBACH veräußert worden, ist völlig aus der Luft gegriffen Das Porträt hängt noch jetzt im Museum.

Die Reorganisationsversuche des Grafen KESSLER endeten, wie bekannt, mit dessen Rücktritt. Er stieß auf Widerstand, der um so heimtückischer war, als er den offenen Angriff vermied. Die Zwistigkeiten gewannen schließlich den Charakter berechneter Intrigen. Uneingeweihte werden vielleicht glauben, die unerquicklichen Zustände seien etwa durch eine übertrieben moderne Haltung des Direktors veranlaßt worden. Der Widerstand der Gutgesinnten sei unerhört provoziert worden und hätte sich schließlich in einem Protest gegen die ästhetische Vergewaltigung Luft gemacht. Dem ist aber nicht so. Der Gegensatz zwischen alter und moderner Kunst, der zuweilen ja groteske Formen annimmt, kommt, wenn überhaupt, nur als ein Nebenmoment in Frage. Die Entrüstung darüber war späterhin zwar vorhanden, sie war aber nur künstlich vorgeschoben und wurde geschürt, da sie eine Waffe war, die man gut benutzen konnte. Ein Volkszorn wurde in Szene gesetzt, wie sich auch Leute fanden, die die Lächerlichkeit nicht scheuten, dem eigens geplanten Verein ›zum Schutz des in Indien abwesenden Souveräns‹ beitreten zu wollen.

Die bekannte Rodin-Affäre bedarf daher in diesem Zusammenhang noch einiger Aufklärung. RODIN, mit dem Graf KESSLER befreundet war, gab den Willen zu erkennen, dem Museum einige Zeichnungen zu schenken. Zugleich wollte er dem Museum die sämtlichen Modelle zu seinem Lebenswerk überweisen. An diese Stiftung, die doch nur um des Leiters willen das Museum dauernd bereichert hätte, ihm ein einzigartiges, künstlerisches Ansehen gebracht hätte, war nur die Bedingung geknüpft, daß der Großherzog einen Saal hierfür zur Verfügung stelle.

Der Großherzog genehmigte in einem eigenhändigen Schreiben seines Kabinettsekretärs die Stiftung und ließ dem Künstler seinen Dank aussprechen. Die Zeichnungen wurden ausgestellt. Der Großherzog besichtigte sie, ohne irgend etwas an den Blättern zu finden. Nach der Abreise des Großherzogs nach Indien kam dann jener ominöse Brief des Professors BEHMER, der in den rücksichtslosesten Ausdrücken die öffentliche Sittlichkeit aufrief. Dabei waren die Zeichnungen nicht im geringsten Sinne anstößig.



FRIEDRICH VON THIERSCH-MÜNCHEN — TEILANSICHT DER MAXIMILIANSBRÜCKE IN MÜNCHEN
BILDHAUERARBEITEN VON ERNST PFEIFER, THEODOR VON GOSEN, G. SCHWESINGER UND PHIL. WIDENER

Das Kuratorium sowie die Mitglieder des Landtages bestätigten, daß die Bilder durchaus dezent seien.

Auf amtliche Anfrage stellte der Kabinettsekretär die Existenz seines Schreibens, das die Genehmigung der Stiftung enthielt, in Abrede und hielt diese Aussage aufrecht, bis ihm der oben erwähnte, eigenhändig geschriebene Brief, den man verloren vermutet hatte, gezeigt wurde.

Im weiteren Verfolg der Sache benutzte der Oberhofmarschall ein Schreiben, das den Gepflogenheiten nach durchaus privater und diskreter Natur war, um Graf KESSLER wegen seiner Schritte gegen ihn zur Anzeige zu bringen. Ohne Rücksicht auf die für den Großherzog in der Oeffentlichkeit daraus erwachsenden Folgen zog der Oberhofmarschall damit den Großherzog in die Sache hinein und zwang ihn, einzugreifen. Graf KESSLER wurde keine Gelegenheit gegeben, sich zu rechtfertigen und die Sachlage aufzuklären. Er nahm seinen Abschied.

Man sieht mit Erstaunen, wie ohnmächtig selbst ein gutwilliger Fürst ist. Gewiß, es genügt in der Kunst nicht der gute Wille. Es werden in der Kunst Kenntnisse verlangt, die ein eigenes Urteil, ein tatkräftiges Eintreten ermöglichen. Der gute Wille aber war da, und nie hätte die Entwicklung der Dinge solchen Verlauf nehmen können, hätten nicht andere Mächte eingegriffen. Auf keinem anderen Gebiet hätte man so oberflächlich verfahren dürfen. Die Sache wäre zur gründlichen Untersuchung gekommen und vor allem: der Angeschuldigte hätte sich rechtfertigen können. So aber handelte es sich nur um Kunst. Und die holt man und schickt sie wieder weg. Die Kunst aber ist nicht ein Spielball der Launen. Im Interesse der Kunst muß gegen diese Leichtfertigkeit der Handlungsweise, die man bei keiner, auch der nebensächlichsten behördlichen Angelegenheit anzuwenden sich erlauben würde, protestiert werden. Der einzigartigen Rodin-Stiftung, die die Stadt wieder von neuem berühmt gemacht hätte, entging Weimar. Und damit auch das Satyrspiel nicht fehle, zogen die Nußknacker in Gestalt von Bismarckköpfen wieder ein.

Es entsteht die Frage: wie kommt es, daß ein solcher Mann wie der Oberhofmarschall einen so entscheidenden Einfluß ausüben kann, daß er, ein Schweizer von Geburt, die Geschicke der deutschen Kunst so ausschlaggebend bestimmt? Diese Frage ist unaufgeklärt.

Man denkt etwa an die Hofintrigen des 18. Jahrhunderts, die im 20. Jahrhundert jedenfalls unmöglich scheinen und den modernen Menschen, der in der Erfüllung wichtigerer Aufgaben sein Ziel sieht, geradezu wie eine Groteske anmuten.

Weimar — ein Fiasko! Nicht um künstlerischer Gegensätze willen. Man ist gegen solche Angriffe nicht gewappnet. Wie soll hier die moderne Kunst eine Stätte finden? Die moderne Kunst, die in einer ganz anderen Welt gewachsen ist. Es ist eine Lehre, die zu denken gibt. Kulturentwicklungen sind nicht zu überspringen. Im günstigsten Falle pfropft man neuen Geist auf alte Institutionen, und über kurz oder lang bricht der Zwiespalt aus. Alte Anschauungen, die sich in Personen verkörpern, sind nicht so leicht zu überwinden.

Diese Entwicklung der Dinge, die sich schließlich zu einem Kampf zwischen Personen zuspitzte, hatte für die Kunst noch eine weitere Folge, wodurch sie die Oeffentlichkeit erneut interessiert. Die Oberauf-



FRANZ DREXLER MÜNCHEN STATUE PALLAS ATHENE
BRÜCKENFIGUR VON DER MAXIMILIANSBRÜCKE IN MÜNCHEN



THEODOR FISCHER-STUTTGART — DIE MAX-JOSEF-BRÜCKE IN MÜNCHEN

sicht über das Großherzogliche Museum ging vom Großherzoglichen Ministerium an das Hofmarschallamt über. Der Oberhofmarschall hat dem Deutschen Künstlerbund, der seit seiner Gründung mit Genehmigung des Ministeriums im Museum seine Zentrale hatte, die Erlaubnis zur weiteren Benützung des Museums entzogen. Diese Nachricht ist dementiert worden; jedoch in einer durchaus unverbindlichen Form, die über die Frage, ob der Künstlerbund in Weimar noch Gunst und Ansehen zu erwarten hat, nichts Authentisches aussagt, wobei man noch an die zerschnittenen Bilder denken mag, die den Wunsch, fernerhin in diesem Milieu zu hausen, nicht rege werden lassen. Was zufällig schien, gewinnt in diesem Lichte ernstere Bedeutung.

ERNST SCHUR



JOSEF FLOSSMANN-MÜNCHEN — SKULPTUREN „DIE ERDE“ VON DER MAX-JOSEF-BRÜCKE

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

HANS POELZIG ALS BAUKÜNSTLER

Von Conrad Buchwald

Sicher wird es nicht wenige Leser gerade dieser Zeitschrift geben, denen das Wort „Baukünstler“ in der Ueberschrift auffällt — bezeichnenderweise. Denn diese Zeitschrift dient dem Kunstgewerbe, das man das moderne nennt, und heißt „Dekorative Kunst“.

Es ist das eine von den vielen Bezeichnungen, mit denen man sich um den Taufnamen des Kindleins bei seiner Geburt vor etwa zehn Jahren abmühte, mit denen man sich jetzt — in dessen Lümmeljahren — immer noch abmüht, vielleicht nicht so sehr in der Erkenntnis, daß „Kunstgewerbe“ in der sonderbaren Zusammensetzung seiner Namensbestandteile eigentlich ein Unding ist, als vielmehr um anzuzeigen, daß es sich um etwas Neues, etwas schon am Namen als Neues Kenntliches handelt. Wer auf diese oder ähnliche Bezeichnungen gekommen ist, ging von der richtigen und stets noch betonten Einsicht aus, daß Kunst ebensogut in einem Bildwerke oder Gemälde, wie in einem Schmuck- oder Gebrauchsgegenstande nicht stecken muß aber kann, nämlich dann, wenn sein Schöpfer wirklich ein Künstler ist.

Uebrigens nicht Künstler im allgemeinen waren, wie man weiß, wenigstens bei uns in Deutschland, die Väter des ersten modernen oder besser geschmackvollen und künstlerischen Kunstgewerbes unserer Zeit, sondern überwiegend Maler, für die es im Vergleich zu ihren bisherigen Bilder-Erfolgen hieß, ja mit dem Kunstgewerbe zu spazieren ist ehrenvoll und bringt Gewinn. Man kann nicht gerade sagen, daß es ein Unglück war, aber doch ein Verhängnis. Denn es hat uns den langen Umweg gekostet, von dem wir jetzt erst wieder auf die richtige Bahn einlenken, auf der nicht nur wie bisher theoretisch, sondern auch in der Praxis die selbstverständliche Forderung unbedingt erhoben wird, daß jeder zunächst sein Fach, seine Technik, sein Handwerk verstehen muß. Erst aus der völligen Beherrschung seiner Technik heraus kann er Geschmack, im höheren Sinne Kunst entwickeln. Allerdings nur dann — und das wird immer noch zu wenig betont — wenn er nicht nur Mutterwitz, auch ein gewisses Maß kultureller Bildung besitzt. Und für noch etwas sind gerade die Maler — sei es um ihren Zorn — verantwortlich zu machen: für das Wort „Dekorativ“, für die Betonung des Aeußerlichen, des durch die Farbe hauptsächlich bewirkten „stimmungsvollen“ Gesamteindrucks oder im einzelnen für die Betonung des aufgezwungenen, nicht herausgewachsenen Ornaments. Man achtete zuviel auf die Blätter und Blüten statt auf den Zweig, an dem sie sitzen, und den Baum, zu dem sie gehören, der an sich noch Geltung und Ausdruck seines Seins behält, auch wenn er entblättert ist.

Jetzt haben im Dienste des Kunstgewerbes im großen und ganzen die Architekten die Maler abgelöst, insbesondere für die Aufgabe der Ausstattung eines Innenraumes, zu dem wir von dem bekannten künstlerischen Sofakissen und der kunstgewerblichen Aschenschale aus immer mehr fortgeschritten sind. Ein glücklicher Tausch! Denn von den sogenannten hohen Künsten ist die Architektur die handwerklichste, zudem auf der Grundlage einer viel umfassenderen Geistesbildung ihrer Jünger, als sie Maler und Bildhauer nötig zu haben noch vielfach glauben. Aber auch damit sind wir noch nicht am Ende der Reform. Nach diesem Schritt nämlich wurde gleich wieder Halt gemacht. Man klammerte sich an die Ausstattung eines Innenraumes, und der ihn ausstattende Künstler nannte sich Innen-Architekt. Und wie Architekten sich heutzutage alle Bauunternehmer nennen, für die ihre geschickten jungen Leute (ausgenommen kaufmännisch) denken und zeichnen, so hießen Innenarchitekten alsbald alle Kaufleute mit einem Warenlager von „modernen“ Möbeln, Tapeten, Teppichen, Gardinen, Bildern und allerlei Kleingerät.

Nun wurde wieder ein neues Wort „geschaffen“, das Wort „Raumkünstler“. Aber diese Raumkünstler blieben im Grunde genommen Innenraumkünstler; selbst vielgenannte unter ihnen sind es noch. Bei der Raumgestaltung ist Inneres und Aeußeres aber doch untrennbar. Mit der Wand und Deckengestaltung lediglich eines Innenraumes, auf die man Gewicht legt, weil sie Möbelformen und Möbelwirkung bestimmt, mit dieser allein ist es nicht getan. Noch immer aber, auch auf der letzten Dresdener „Raumkunst“-Ausstellung wurde in den weitaus meisten Fällen hauptsächlich auf die „Stimmung“ eines Raumes Wert gelegt, die sich zunächst mit der Farbe machen läßt, dann aber auch mit allerhand Effekten der Lichtzufuhr, Ein-



HANS POELZIG-BRESLAU

LANDHAUS POELZIG IN BRESLAU: SÜDWEST-ANSICHT UND GRUNDRISSE VON ERD- UND OBERGESCHOSZ

und Ausbauten der Wand, Gestaltung der Decke. Bei näherem Zusehen aber war vielfach gerade gegen den heiligen Geist der Architektur gesündigt, gegen Mathematik und Logik, Sachlichkeit und Offenheit bei der Wahl der Mittel. Es fehlte das Ingenieurmäßige, das die Grundlage aller Architektur bilden sollte. Man sah vielfach nur Dekoration — da haben wir wieder das fatale Wort — ohne Konstruktion. Vielfach boten dazu neue technische Mittel, neue Materialien die Hand. Mit versteckten Eisengerüsten wurden Lasten getragen, deren Druck äußerlich hätte ehrlich zum Ausdruck kommen sollen, mit leichten Rabitz-Decken wurden schwere Gewölbe vorgetäuscht, deren Stützen viel zu dünn wären, wenn die betreffende „Ausstellungsdecke" etwa nur ein Provisorium bedeuten sollte. Hier fehlte es an der Materialehrlichkeit. Von einer Materialechtheit wurde sie in den Hintergrund gedrängt, bei der der Laie auf den Gedanken kommen konnte: Materialechtheit bedeute Verwendung kostbaren und teuren Materials. Charakteristisch aber war es, daß man immer wieder lesen konnte, welche glänzenden Bilder an dem Auge des Besuchers der Ausstellung vorübergezogen wären. Gewiß glänzende Bilder mit sehr schönen Einzelheiten, aber wenig Architektur, wenig Baukunst.

Wenn uns sonst die kunstgewerb-



LANDHAUS POELZIG IN BRESLAU NORDWEST- UND NORDOST-ANSICHT



HANS POELZIG-BRESLAU — LANDHAUS POELZIG: DIELE
AUSFÜHRUNG: RUDOLF MILDE, FESTENBERG

lichen Ausstellungen nichts geleistet haben, darin haben sie uns wenigstens den Weg gezeigt, vom kunstgewerblichen Einzelstück zu Zimmern, die wie Puppenstuben nur drei geschlossene Wände und eine offene hatten, durch die man in die gewöhnliche deckenlose Koje hineinsah, von diesen zu Zimmern, in denen man sich wirklich bewegte. Von da aber müssen wir zum Bauwerk und noch weiter zum Städtebau gelangen nach den Anforderungen, wie sie die Neuzeit stellt, teils auf Grund von nur umzugestaltenden Ueberlieferungen, teils in gänzlich neuen Aufgaben für neue Bedürfnisse. Für ihre ernsthafte, nicht nur oberflächliche Lösung brauchen wir nicht so sehr Raumkünstler im jetzigen Sinne als Baukünstler!

Diese, wie viele sagen werden, billigen, trotzdem nicht oft genug zu hörenden Wahrheiten wurden als Begleitworte zu einer größeren Reihe von Abbildungen von Arbeiten Professor Hans Poelzigs, des Leiters der Breslauer Kunstschule, gewählt, in denen seine Tätigkeit in vielseitigerer und darum in besser zu beurteilender Weise als bisher in dieser Zeitschrift zutage tritt. Einen philosophisch-ästhetischen Brei dazu anzurühren, wie es manchmal am Platze sein kann, wäre hier stillos gewesen, hätte nicht zum Wesen dieses natürlichen, offenen, klugen, energischen und sanguinischen Mannes gepaßt, nicht zu seinen, dieses Wesen klar zum Ausdruck bringenden gesunden und ganz auf dem Boden der Praxis stehenden künstlerischen Leistungen und Schöpfungen.

Weil er mir einer von den Künstlern zu sein scheint, wie wir sie brauchen, wie wir sie schon jetzt in ihrem Werte für unsere Zeit würdigen sollten, habe ich das, was uns not tut, am Gange der Entwicklung zu zeigen versucht. Daß er der Mann dazu ist, diesen Wünschen Erfüllung zu bringen, das hier zu zeigen, ist schließlich seine Sache. Dafür sind die Bilder da.

Meine Aufgabe bleibt es, zu sagen, was die Arbeiten Poelzigs im Bilde selbst nicht sagen können, insbesondere, wo und wie sie entstanden, auch etwa wie sie farbig wirken.

Recht verschiedenartig sind die baukünstlerischen Aufgaben, die hier ebenso verschiedenartig gelöst sind. Weder von einem Schema, noch von einer von zwei zu zwei Jahren wechselnden verblüffenden Eigenart ist hier die Rede. Auf Logik gerichtetes scharfes



HANS POELZIG-BRESLAU LANDHAUS POELZIG: DIELE
AUSFÜHRUNG: RUDOLF MILDE, FESTENBERG

Nachdenken im Bunde mit schöpferischer Erfindungsgabe arbeitet hier. Bewunderungswürdige Selbstkritik und künstlerisches Verantwortungsgefühl bieten die Gewähr für zum mindesten ernsthafte Leistungen, Leistungen, die, wie POELZIG sagen würde, man leidlich zurzeit vertreten kann. Hier wird deutlich: jedes baukünstlerische Problem erfordert nicht eine, sondern seine Lösung. Schon die kleinste Verschiebung in der Aufgabe wird auch die Lösung ändern müssen. Gerade die knappste Lösung, den schlagenden, den selbstverständlich erscheinenden Ausdruck zu finden, ist die große Kunst, die hier zutage tritt.



HANS POELZIG-BRESLAU — LANDHAUS POELZIG: SPEISEZIMMER
AUSFÜHRUNG: RUDOLF MILDE, FESTENBERG

Der 1905 vollendete Wiederherstellungs- und Erweiterungsbau des halb gotischen, halb renaissancistischen Löwenberger Rathauses ist schon in einem früheren Hefte dieser Zeitschrift (Oktoberheft 1906, Seite 11—15) in Bild und Wort von mir geschildert worden. Einige Einzelheiten nur werden nachgeholt, Außen- und Innenansichten, die zeigen, wie feinfühlig Poelzig ohne in das dumme Archaisieren nach früheren Restaurationsgrundsätzen zu verfallen, an das vorhandene sich anschmiegte mit durchaus neuerfundenen Formen.

Die überdachte Treppe, die in ihrem prachtvollen Aufbau sich wunderbar harmonisch in die alte Architektur einfügt, ist dafür ein glänzendes Beispiel. An sich betrachtet aber gewährt sie ästhetische Befriedigung, weil sie eine durch das Bedürfnis gestellte Frage mit ihrer Brauchbarkeit, knapp und klar beantwortet. Ihre Schönheit liegt in der richtigen Verwendung des Materials und der bewußten Konstruktion. Deshalb braucht sie auch keine Dekoration, keine Steinmetzvignettchen und sonstige Schnörkelchen äußeren Aufputzes.

Plastischer Schmuck ist an dem ganzen Bau überhaupt nur sehr zurückhaltend, aber immer höchst wirkungsvoll, weil an einer besonders bevorzugten Stelle, nie willkürlich angebracht. Er wirkt wie eine besondere Auszeichnung des Baugliedes, an dem er sitzt, wie eine Dekoration im Sinne eines Ordens. Wie ein geschickter und überlegter Maler eine Landschaft mit Figurenstaffage an der richtigen Stelle akzentuiert, so etwa ist der plastische Schmuck sorgsam verteilt.

Die Hauptwirkung aber wird immer durch die eigentliche architektonische Erscheinung, durch das Aufzeigen der sich in ihr aussprechenden tektonischen Gesetze angestrebt. Eine wunderbare Ruhe liegt über der langgestreckten Markthalle mit dem mächtigen, behaglichen Dache und den kräftig betonten Stützen. Feinfühlig paßt sich die leicht geschwungene Giebellinie des sie flankierenden Eckbaues der Umgebung an, den alten Renaissancehäusern, die den Markt der kleinen Stadt umsäumen, in deren Mitte das Rathaus steht. Zwischen dem Eckbau und der Markthalle

aber springt fast lustig das Treppenhaus mit seinem spitzen Dache vor, außen und innen gleich interessant trotz seiner Schlichtheit. Durch die Fenster, die wie in einem gotischen Kirchenchor gestellt sind, flutet das Licht konzentriert auf die Treppe mit dem prachtvoll geschwungenen Geländer.

Unser Volkston ist in diesem Baue vorzüglich getroffen, gerade der schlesische Volkston. POELZIG ist Märker — die verstandesklare Art dieses deutschen Stammes verleugnet sich auch bei ihm nicht — aber er besitzt doch so viel Gefühlswärme, daß ihm, als er die gute alte volkstümliche Bauweise in Schlesien kennen lernte, gerade diese Seite schlesischen Wesens aufgegangen und in seine Schöpfungen übergegangen ist.

Das zeigte sich auch in zwei anderen, gerade für unsere Zeit ungeheuer wichtigen Aufgaben, die er gelöst hat, in einem Einfamilienhause und einer Dorfkirche für die evangelische Gemeinde in Maltsch.

Die Kirche, eine zentrale Anlage für 480 Sitzplätze, ist noch im Bau, verspricht aber neben der reizvollen, der sie umgebenden waldigen Flußlandschaft angepaßten äußeren Erscheinung auf einer kleinen Anhöhe vor allem einen einheitlichen Innenraum von starker Wirkung.

Das Einfamilienhaus ist 1904 entstanden für eine von der Breslauer Handwerkskammer veranstaltete „Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe“. Der Kunstgewerbeverein für Breslau und die Provinz Schlesien hatte es errichtet an Stelle einer — horribile dictu — „Mustervilla“, die man ursprünglich haben wollte. Nur Mitglieder dieses Vereins waren die Mitarbeiter POELZIGS, Mitarbeiter, die sich ohne jede behördliche oder sonstige finanzielle Unterstützung völlig selbstlos diesem verdienstvollen Unternehmen unter der Leitung des Architekten hingaben. Das Haus war den Umständen nach, unter denen es errichtet wurde, die bisherige größte Tat des Breslauer Kunstgewerbevereins. Im Grundriß, im Aufbau und in der Ausstattung der Zimmer aber nach den Entwürfen POELZIGS bewährten sich dessen baukünstlerische Grundsätze und Ideen in glänzendster Weise. Das Haus hat seinerzeit weit über unsere Provinz hinaus Aufsehen erregt und wirkt jetzt noch immer in der Stille segensreich fort mit der Propaganda seiner gesunden Prinzipien. Näher darauf einzugehen, erübrigt sich, da nach Schluß der Ausstellung, als es wieder abgebrochen werden mußte, es in allen seinen Teilen und mit Nennung aller Mitarbeiter in

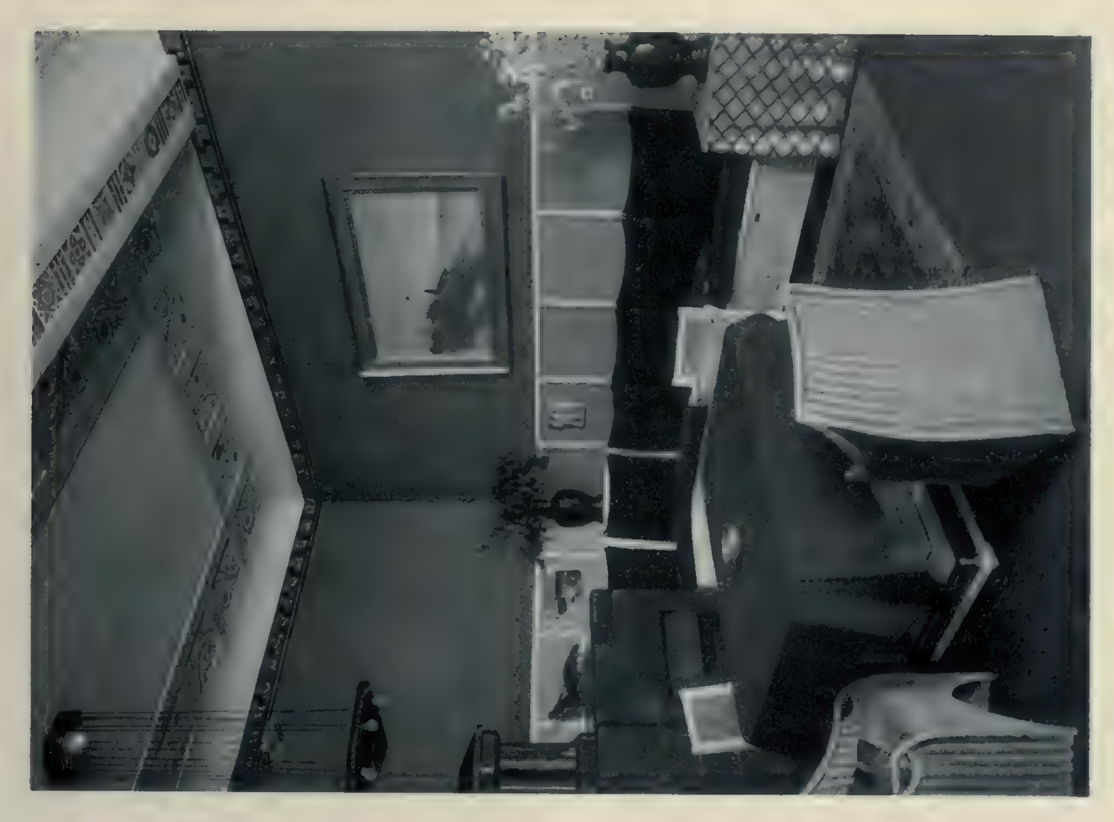


HANS POELZIG-BRESLAU — LANDHAUS POELZIG: SPEISEZIMMER



HANS POELZIG-BRESLAU — WOHNUNG DES HERRN VON LÖBBECKE-BRESLAU: BILLARDZIMMER

AUSFÜHRUNG: GEBR. BAUER, BRESLAU



HANS POELZIG-BRESLAU • WOHNUNG DES HERRN VON LÖBBECKE-BRESLAU: BILLARDZIMMER
AUSFÜHRUNG: GEBR. BAUER, BRESLAU



HANS POELZIG BELEUCHTUNGSKÖRPER
AUSFÜHRUNG: TILLMANN SCHMITZ, BRESLAU

einem Buche*) veröffentlicht wurde, dem Professor Dr. Masner ein Geleitwort geschrieben hat, das hier nur zitiert werden könnte, wollte man etwas Treffendes über dieses Haus sagen.

Gewissermaßen wiedererstanden ist es übrigens in dem Heim des Künstlers, das er erst vor kurzem bezogen hat, in einer Vorstadt Breslaus in der Nähe des Scheitinger Parkes. Selbstverständlich ist es kein Abklatsch des ersten, sondern umgebildet im einzelnen nach den veränderten Verhältnissen und der veränderten Lage. Nur der praktische Grundgedanke in der Anordnung der Zimmer um den durchgehenden Raum einer Diele in der Mitte ist beibehalten. Diese ist denn auch mit dem damit eng verbundenen Speisezimmer in der inneren Ausstattung mit nur geringen Veränderungen übernommen worden.

In den Bildern aus dem Innern dieses wie des Einfamilienhauses der Ausstellung und einer Privatwohnung, deren Zimmer in ihrer Größe und Beleuchtung nicht geändert werden konnten, lernen wir den Architekten auch als „Innenarchitekten" kennen. Als Künstler bleibt er natürlich auch bei diesen Aufgaben ganz derselbe. Nie ist er schematisch; nie wird er einer Zimmereinrichtung vom ersten bis letzten Stück gewissermaßen eine einzige Mustermarke aufdrücken; für jeden neuen Zweck wird etwas Neues, Passendes geschaffen, aus dem Geiste des Handwerkes heraus, zu dem es gehört. Nie ist er aber auch gesucht witzig in Farbenstimmungen und Möbelformen. Alles ist simpel und schlicht, nichts nüchtern und banal. Das Billardzimmer hat eine einfach gemusterte weiße Decke, hellgelbe Matten an den graugelben Wänden; matt weißlackiert sind alle Holzteile und Möbel, braun der Ofen, tabakbraun auch das Tuch der Bezüge, Kissen und Decken. Das Speisezimmer in derselben Wohnung hat eine weiße Decke, eine kupferfarbene Wand, einen tiefblauen Ofen und Möbel in schwarzgebeizter Eiche. Die Möbel sind gesunde Tischlerarbeiten, die ausgezeichneten Oefen mit bemalter Glasur tüchtige Töpferarbeiten; ein besseres Lob kann man ihnen füglich nicht spenden.

Poelzig fesselt uns aber noch mit zwei Problemen, an die die moderne Architektur überhaupt noch nicht in diesem Sinne herangegangen ist, obgleich sie sehr nahe liegen, Problemen, die ihn besonders reizten, weil er hier seine Ideen über das Ingenieurmäßige in der Architektur am klarsten zum Ausdruck bringen konnte. Die letzten Abbildungen zeigen Entwürfe für eine Fabrik und für zwei Wassertürme.

Die Fabrik ist gedacht für eine räumlich sehr beschränkte Oderinsel in der Nähe eines Wehres, dessen Wasserkraft mittels Turbinen in Elektrizität umgewandelt für gewerbliche Betriebe nutzbar gemacht werden sollte. Der Baustoff ist Backstein und Granit für den Unterbau, alle als konstruktives Material nicht versteckten, sondern hervortretenden Eisenteile sind rot gestrichen, ebenso die Türen. Der farbige Eindruck mußte ein besonders starker sein; für die mächtige formale Wirkung sind wohl die abgerundeten Ecken besonders ausschlaggebend neben der Massigkeit des Aufbaues. Uebrigens hatte Poelzig hier einen äußerst verständnisvollen Mitarbeiter, Ingenieur Brinschwitz, der sich an ihn gewandt hatte, um die „dekorative" Ausgestaltung eines von ihm aufgestellten Entwurfs zu erhalten. Als Poelzig sich dann aber nicht nur an das „Dekorative" hielt, sondern auf den Kern der Sache ging, betrat er

*) Das Einfamilienhaus des Kunstgewerbevereins für Breslau und die Provinz Schlesien auf der Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe in Breslau 1904, Berlin 1905, Ernst Wasmuth A.-G. Vgl. auch »Dekorative Kunst« Märzheft 1905, Seite 240—243.



HANS POELZIG-BRESLAU ● WOHNUNG DES HERRN VON LÖBBECKE: SPEISEZIMMER   AUSFÜHRUNG: H. HAUSWALT, BRESLAU

mit Freuden ebenfalls den Weg zur ganz klaren Beschränkung auf das vom Standpunkt des Ingenieurs aus Gegebene.

Auch bei den Wassertürmen ist der Kern, das Bassin, ferner Last und Stütze deutlich hervorgehoben, der tektonische Grundgedanke klar und überzeugend ausgedrückt.

In diesen zuletzt genannten Bauten steckt etwas vom Architekturstil der Zukunft. Es fällt POELZIG nicht ein, ihn bewußt machen zu wollen. Auch er weiß, daß er als Künstler geworden ist, und daß diese Entwicklung vielleicht noch nicht ihren Höhepunkt erreicht hat, und er weiß auch, woher er es geworden ist. Sein Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft hat er selbst so vortrefflich formuliert, daß wir, um sein baukünstlerisches Schaffen in der Gegenwart zu verstehen, gar nichts Besseres tun können, als zwei Sätze nachzulesen, die aus einem Aufsatze über Architektur in dem Buche „Das deutsche Kunstgewerbe 1906“ (Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München 1906) herausgegriffen sind als charakteristisch für sein Denken und Tun. Denn Theorie und Praxis sind für ihn eins.

Er sagt: „Wir können die Vergangenheit zur Lösung der baulichen Aufgaben unserer Zeit nicht missen, wohl die Aeußerlichkeiten, aber nicht die Arbeit, die vordem in der Bewältigung tektonischer Probleme geleistet worden ist“, und an einer anderen Stelle: „Es ist an der Zeit, nicht mehr durchaus einen Stil machen zu wollen, nicht den Künstler mit der Forderung einer sich aufdrängenden eigenen Note zu belasten, die ihn zu Aeußerlichkeiten treibt, sondern zunächst nichts zu fordern als unerbittliche Sachlichkeit und geschmackvolle Durchbildung des klar erkannten Problems.“



HANS POELZIG — OFEN
AUSFÜHRUNG: ALBERT THIENEL NACHF., BRESLAU

Damit ist klar und deutlich auch das Wesen der Kunst HANS POELZIGS ausgedrückt.



HANS POELZIG-BRESLAU • BÜCHER- UND MAPPENSCHRANK — AUSFÜHRUNG: A. KABIERSCHKE, BRESLAU



HANS POELZIG-BRESLAU • WOHNUNG DES HERRN VON LÖBBECKE: SPEISEZIMMER

AUSFÜHRUNG: H. HAUSWALT, BRESLAU



HANS POELZIG-BRESLAU — EINFAMILIENHAUS: EINGANG



HANS POELZIG·BRESLAU

EINFAMILIENHAUS: GARTENSEITE

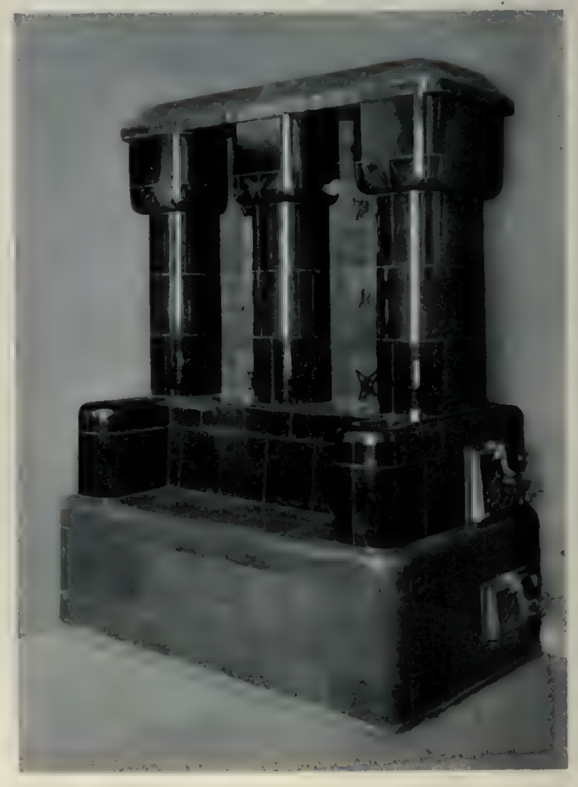
SYMMETRIE UND GLEICHGEWICHT*)

Vor etwa einem halben Jahre ging durch die Zeitungen die Nachricht, das Stuttgarter Landesgewerbemuseum wolle eine Ausstellung veranstalten, welche die Frage der Symmetrie und des Gleichgewichts allseitig beleuchten solle. Damals konnte man manche Zweifel über die Zweckmäßigkeit einer solchen Veranstaltung hören. Das sei doch ein an den Haaren herbeigezogenes Thema. Wir litten schon an zu viel Theorie in der Kunst. Für das künstlerische Schaffen seien Vorschriften über Symmetrie und dergleichen nur hinderlich. Der Künstler werde dadurch zur Reflexion verführt, und das sei immer vom Uebel. Allein der Vorstand des Landesgewerbemuseums, Professor PAZAUREK, dessen Kopfe dieser Plan entsprungen war, wollte durchaus keine blasse Theorie treiben, sondern ein Stück praktischer Aesthetik liefern, ähnlich wie es vor einiger Zeit DENEKEN in Krefeld mit seinen Ausstellungen „Farbenschau" und „Linie und Form" angestrebt hatte. Warum sollte mit der Symmetrie nicht möglich sein, was mit der Farbe und Linie möglich gewesen war? Man wollte den Künstlern durchaus keine weisen Lehren geben, wie sie komponieren sollten, sondern ihnen ganz einfach in systematischer Anordnung das Material aus der Natur und Kunst unterbreiten, das die Tatsachen der Symmetrie und des Gleichgewichts im positiven und im negativen Sinne enthielt. An diesem empirischen Material sollten sie sich selbst orientieren und daraus ihre Schlüsse ziehen.

Wer sich etwa einbilden sollte, die Akten über die Symmetrie seien geschlossen — und Aesthetiker bilden sich bekanntlich immer ein, die Akten seien geschlossen — den werden die im Katalog abgedruckten Aeußerungen von Künstlern und Kunstforschern, die ebenso erquickende wie verblüffende Widersprüche enthalten, eines besseren belehren. Weder über den ästhetischen Wert, noch über die Entstehung der Symmetrie herrscht Uebereinstimmung. Vor allen Dingen wird man aber an den hier ausgestellten Gegenständen sehen, daß es Dinge gibt, von denen sich unsere Schulweisheit nichts träumen läßt.

Man kann durch die Kunstgeschichte Querdurchschnitte ziehen, indem man einzelne Perioden oder historisch abgeschlossene Gruppen von Kunstwerken beleuchtet. Man kann aber auch Längsdurchschnitte ziehen, indem man irgend ein Motiv, eine Form, ein Formprinzip die ganze Kunstgeschichte entlang verfolgt. Das letztere hat PAZAUREK getan. Und was für eine Summe von Arbeit in solch einem nachdenklichen Spaziergang durch die Kunstgeschichte steckt, davon gibt der Katalog Zeugnis, der die ganze Frage ästhetisch und historisch höchst gründlich erörtert und dabei zu einigen ganz überraschenden Ergebnissen kommt.

Die Hauptarbeit aber steckt in der Ausstellung selbst. Die ganze große König Karlshalle, die beiden Vorhallen und die hinteren anstoßenden Räume sind angefüllt mit Naturobjekten, Modellen und Photographien nach Bauwerken, Originalen und Gipsabgüssen plastischer Werke, Gemälden, kunstgewerblichen Gegenständen und ethnographischen Objekten,



HANS POELZIG — OFEN MIT BANK
AUSFÜHRUNG: ALBERT THIENEL NACHF., BRESLAU

*) Symmetrie und Gleichgewicht. Ausstellung im Königl. Württembergischen Landesgewerbemuseum, Stuttgart 1906/7. Katalog im Auftrag der Königl. Zentralstelle für Gewerbe und Handel von GUSTAV E. PAZAUREK.



HANS POELZIG-BRESLAU WOHNZIMMERECKE
AUSFÜHRUNG: FRANZ HOLSTEINER, BRESLAU

die aus öffentlichen und privaten Sammlungen hergeliehen sind und in irgend einer Beziehung zur Symmetriefrage stehen. Sehr viele der hier ausgestellten Kunstwerke würden schon an sich gut genug sein, in einer wertvollen Ausstellung zu prunken, auch ohne die besondere Beziehung, um derentwillen sie hier vereinigt sind. So aber, in dieser durchdachten systematischen Anordnung, sorgfältig etikettiert und außerdem noch mit kleinen roten Scheiben versehen, die auf alles wichtige aufmerksam machen, reden sie eine eindringliche Sprache, eindringlich freilich nur für den, der gewohnt ist, die Dinge nicht ganz oberflächlich zu betrachten.

Pazaurek will durch diese Ausstellung die dekorative Kunst keineswegs in eine bestimmte Richtung drängen, ihr etwa die strenge Symmetrie oktroyieren oder umgekehrt sie zu ganz unsymmetrischen Kompositionen verführen. Er will vielmehr zeigen, daß man mit und ohne Symmetrie Gutes schaffen kann, daß man sie aber nur da anwenden darf, wo sie entweder praktisch gefordert ist oder man etwas bestimmtes mit ihr sagen, einen ruhigen, erhabenen, monumentalen Eindruck machen will. Er zeigt uns zahlreiche Objekte, die aus praktischen Gründen oder weil ihr Gebrauchszweck einen kapriziösen Charakter in sich schließt, ganz unsymmetrisch und doch schön sind, andererseits wieder solche, die aus eben diesen praktischen Gründen oder weil mit ihrem Zweck eine feierliche Bedeutung verbunden ist, symmetrisch sind. Dadurch wird wieder einmal der von der neueren Aesthetik längst durchgeführte Satz bestätigt, daß die Schönheit nicht in der Form an sich, sondern in dem Verhältnis der Form zum Inhalt besteht, und daß Technik und Gebrauchszweck die Grundform, gewissermaßen die grundlegende Richtung der Formen jedes, sei es handwerk-

lichen, sei es kunsthandwerklichen Produktes bestimmen.

Die Ausstellung führt aber auch extreme Beispiele in der einen und in der anderen Beziehung vor Augen und zeigt, daß weder ein peinliches Festhalten an der Symmetrie, wo es nicht nötig ist, noch auch eine gesuchte Unregelmäßigkeit, wo sie lediglich aus Originalitätssucht entspringt, Billigung verdient. Dies kann nur die ebenfalls von der neueren Aesthetik erkannte Wahrheit bestätigen, daß die Kunstform zwar einerseits Material- und Zweckform, andererseits aber organische Belebung, d. h. Illusionsform ist; daß nicht in der einseitigen Forcierung einer dieser Seiten, sondern in der gleichzeitigen Beachtung und harmonischen Ausgleichung beider das Heil besteht.

Hierbei hätte ich einen Punkt im Katalog gern noch stärker betont gesehen. Formprinzipien wie die Symmetrie und die Reihung — welch letztere man, nebenbei gesagt, vielleicht mit der Symmetrie hätte verbinden können — sind gar nicht künstlerischen, sondern handwerklichen Ursprungs. Die Urhütte, das Pfahlbauhaus, die Urne der Stein- und Bronzezeit sind symmetrisch, da sie anders überhaupt ihren praktischen Zweck nicht erfüllen könnten. Die Tättowierung, der bewegliche Schmuck, teilweise auch die Kleidung, sind symmetrisch, weil der menschliche Körper symmetrisch ist. Der Bogen und Pfeil, die Handmühle, die Trommel und zahllose andere Gebrauchsgegenstände, Waffen und Instrumente müssen notwendig symmetrisch sein, weil sie, unsymmetrisch gebaut, vollkommen unbrauchbar wären. Darauf beruht es, daß die Symmetrie in den primitiven Kulturen eine so große Rolle spielt. Sie ist für zahllose Gegenstände des Handwerks und der Kunst die praktisch gegebene, natürliche, ja sogar einzig mögliche Form. Sie hat also ursprünglich gar keinen ästhetischen Sinn. Diesen erhält sie erst im Laufe der Zeit, durch die Gewohnheit. Dabei spielt die Architektur die führende Rolle. Daß der Tempel und die Kirche symmetrisch sind, ergibt sich aus der Dach- und Gewölbekonstruktion. Ist aber die Grundform und der Aufriß eines Gebäudes symmetrisch, so werden dadurch auch seine einzelnen Teile, schließlich seine ganze



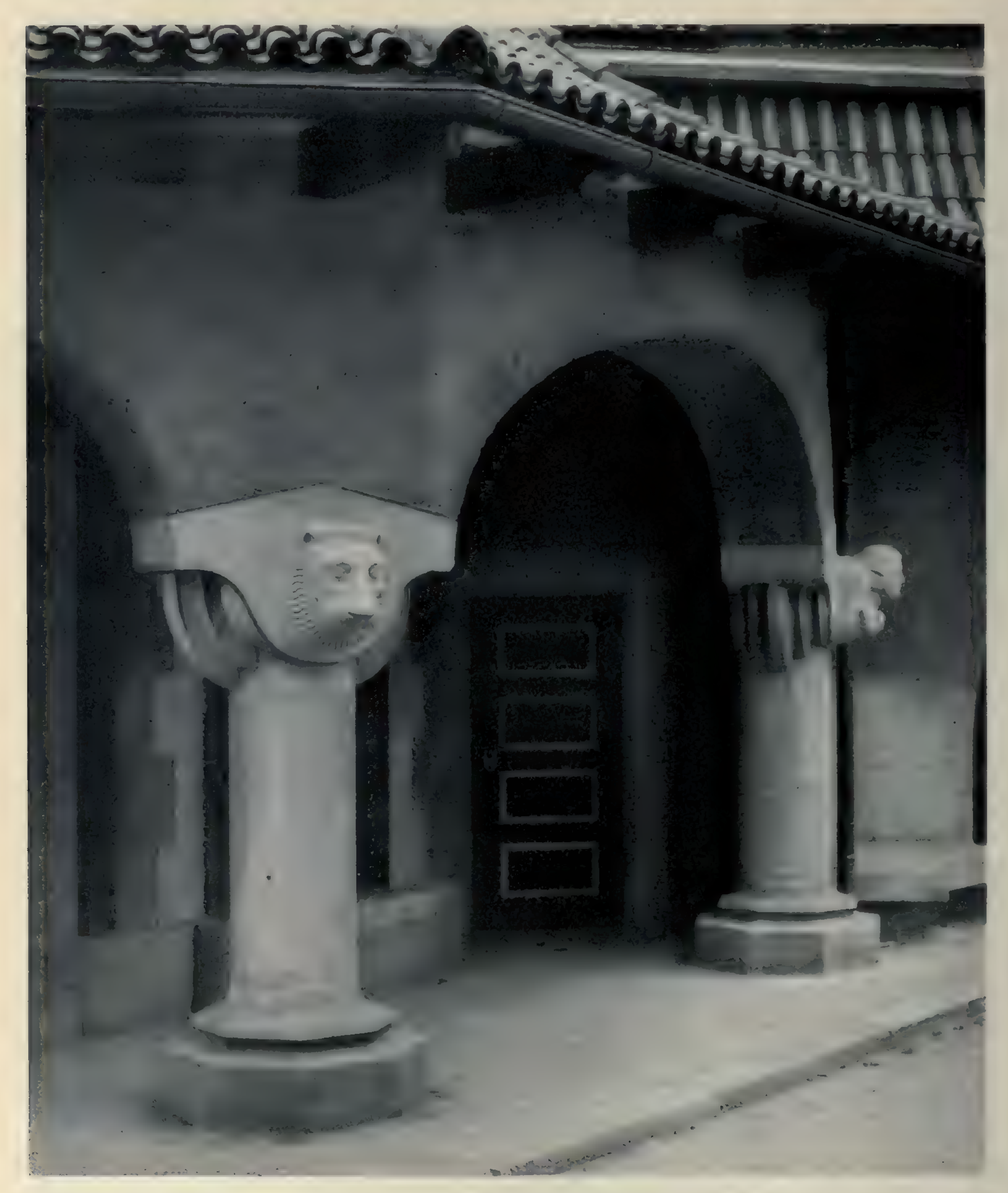
HANS POELZIG-BRESLAU — EINFAMILIENHAUS: SCHRÄNKE AUS DEM SCHLAFZIMMER
AUSFÜHRUNG: GUSTAV HELBIG, BRESLAU

Ornamentation nachgezogen. Diejenige Plastik und Malerei, die im Dienste der Architektur steht, ist eben deshalb und lediglich deshalb symmetrisch. Mit der Loslösung dieser Künste vom Tempel und der Kirche lockert sich auch die Symmetrie. Die Geschichte der plastischen Giebelgruppe, des Altarbildes usw. ist eine Entwicklung von der Symmetrie zur Asymmetrie resp. zum freien Gleichgewicht. Das ganz unabhängige Kunstwerk, das Staffeleibild z. B., zeigt überhaupt keine Symmetrie mehr und stellt selbst die Komposition im Sinne des Gleichgewichts, d. h. des Formen- oder Farbengleichgewichts mehr in den Dienst der Raumillusion als in den einer rein formalen Forderung.



HANS POELZIG-BRESLAU EINFAMILIENHAUS: ERKER
AUSFÜHRUNG: FRANZ HOLSTEINER, BRESLAU

Wie jede Kunst zwei Seiten hat, eine handwerkliche und eine illusionistische, d. h. imitativ-organische, so werden sich auch in der Architektur und der dekorativen Kunst die Formenelemente, die eine organische Illusion, eine Kraftillusion, die Vorstellung des Tragens, Wachsens usw. erzeugen, immer mit denjenigen Formen verbinden, die aus der rein handwerklichen Grundlage hervorgehen. Zu den letzteren rechne ich Reihung und Symmetrie, obwohl beide auch in der Natur vorkommen und insofern auch als organischer Anklang aufgefaßt werden könnten. Denn die Natur bietet nur in seltenen Fällen die reine Symmetrie, in weitaus den meisten nur das ungefähre Gleichgewicht oder die völlige Asymmetrie. Diejenige Kunst also, welche die durch das handwerkliche Bedürfnis gegebene Symmetrie zu überwinden sucht, wird immer gleichzeitig nach organischer Belebung der Formen streben. Und da diese beiden Seiten im Wesen der Kunst liegen, wird die Entwicklung stets in einem Wechsel bestehen, je nachdem die eine oder andere Seite eine überwiegende Bedeutung hat. Daraus erklärt es sich, daß es „konservative“ und „oppositionelle“ Stile in Bezug auf die Symmetrie gibt, die sich in regelmäßigem Wechsel ablösen. Man kann leicht die Beobachtung machen, daß in jenen, d. h. also in den antiken Stilarten, der Renaissance, dem Empire usw., die handwerklichen Handlungen der Kunst überhaupt überwiegen, derart, daß z. B. in der Architektur und Möbelschreinerei die geraden Linien die ganze Komposition wesentlich bestimmen, während in den oppositionellen Stilen, d. h. der Gotik, dem Rokoko und den modernen Stilarten (soweit sich diese nicht biedermeierisch bescheiden), die gebogenen, gewundenen, geschweiften Formen, welche Kraftillusion erzeugen, eine überwiegende Rolle spielen. Zwischen diesen beiden Tendenzen bewegt sich die Formenentwicklung fortwährend hin und her, einer der Hauptbeweise für jene im Wesen der Kunst liegende Zweiheit, die sich psychologisch in der beim Kunstgenuß und beim



HANS POELZIG-BRESLAU DAS RATHAUS IN LÖWENBERG: UMGANG AM TREPPENHAUS (VGL. SEITE 12 UND 247)

künstlerischen Schaffen entstehenden „Zweiheit der Vorstellungsreihen“ ausspricht.

Doch genug der kritischen Bemerkungen. Wir freuen uns, daß der neue Vorstand des Landesgewerbemuseums (der Titel „Direktor“ kommt nach alter Sitte den württembergischen Sammlungs-„Vorständen“ und „Inspektoren“ nicht zu) sich in seinem neuen Amt so glücklich eingeführt hat. Als erster Vorstand mit kunstwissenschaftlicher Vorbildung und erster wirklicher Kenner des alten Kunstgewerbes in Stuttgart wird er eine große Arbeit vor sich haben. Wir wünschen ihm dazu von Herzen Glück.

Prof. LANGE, Tübingen



HANS POELZIG-BRESLAU

DAS RATHAUS IN LÖWENBERG: MARKTHALLE (VGL. SEITE 13)

DAS KUNSTGEWERBE ALS AUSDRUCK

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

Wer in freudiger Stimmung ist, fühlt sich ganz natürlicherweise dazu gedrängt, dieser Stimmung irgend einen Ausdruck zu geben. Seine Mienen sprechen davon, seine Reden kennzeichnen seine Stimmung. Er singt oder trällert, jauchzt oder jubelt. Auch seine Kleidung bekommt leicht etwas davon ab; ja selbst seiner Wohnung läßt er durch irgend eine Schmückung oder dergleichen etwas davon zukommen. Stimmungen entgegengesetzter Art drängen in ähnlicher, wenn auch geringerer Weise zu einer äußeren Markierung.

Es sind aber nicht bloß solche typische Stimmungen, die dazu drängen. Vielmehr sucht so gut wie alles, was unser Inneres in Verstand und Wille, Phantasie und Gefühl bewegt, irgend welche Auswege jener Art.

Soweit geschieht es bei jedem Menschen. Dazu tritt aber noch ein anderes: Zu dem Bedürfnis nach einer solchen Aussprache kommt weiterhin das Bedürfnis, dieses Aussprechen in einer möglichst vollkommenen und speziell sinnlich anschaulichen Form zu tun. Das Naturkind trällert seinen Jubel ins Freie hinaus; eine weitere Entwicklung drängt dazu, dieses Trällern in eine höhere Entwicklung zu erheben, kurz aus der Natur Kunst zu machen. So ist die Kunst ein Ausdruck unseres seelischen Lebens, aber sie ist nicht bloß das, sondern sie ist mehr: Sie ist ein Ausdruck .in höchst vollkommenen Formen. Tatsächlich hat seit jeher kein wahrer Künstler anders geschaffen, als auf Grund dieses Drängens eines jeden lebenden Wesens nach einer Aussprache und zugleich auf Grund eines gesteigerten menschlichen Bedürfnisses, die Aussprache zu einer eigenen Welt zu gestalten. Diese eigene Welt hat nun ganz besonders das Eigentümliche an sich, daß der Inhalt eben jener Aussprache schließlich sozusagen gänzlich aufgeht in der Art und Weise, wie die Aussprache zustande kommt. Das alles sind für den wahren Künstler und für den einsichtigen Beurteiler künstlerischen Lebens und Wirkens sozusagen



HANS POELZIG-BRESLAU • RATHAUS IN LÖWENBERG: TREPPENAUFGANG AM TURM

Selbstverständlichkeiten. Allein das Traurige und die Kunst tief Schädigende ist, daß nicht bald etwas so sehr übersehen worden ist, wie gerade dieses innerste Wesen der Kunst: daß sie nämlich ein Ausdruck ist, eine Formensprache für das, was in unserem seelischen Innern zu einer äußeren Gestaltung drängt. Diese Einsicht ist in der hier gegebenen bündigeren Weise geradezu eine Errungenschaft der neuesten Zeit.

Am ehesten dürfte das Gesagte gewürdigt werden für die Dichtkunst, schwieriger schon für die Musik. Daß Musik kein bloßes Formenspiel, aber auch keine bloße Darstellung äußerer Vorgänge ist, darüber kann man jetzt endlich einig sein, allerdings mit einem Hinweggehen über den Protest derer, die es nicht sehen wollen. Am schwierigsten scheint das Gesagte für die bildenden Künste zur Geltung zu kommen. Und wenn auch unter ihnen die Malerei und die Plastik noch am ehesten einsehen lassen, welche Tiefen von religiösem oder weltlichem Fühlen in ihren Werken zur Aussprache drängen, so scheint doch für die Architektur und für das Kunstgewerbe unsere Darlegung unbrauchbar zu sein. Nun ist aber gerade die Architektur die Kunst, die ganz eigentlich als Trägerin der sogenannten Stile gilt; und daß ein Baustil eine Formensprache ist, in der sich das seelische Leben einer Zeit, eines Landes, eines Volkes usw. ausdrückt, konnte doch schon seit längerem eingesehen werden und ist von bedeutenden Kunsthistorikern, wie besonders von Schnaase und Springer, auch immer erkannt und verkündet worden. Doch erst in jüngster Zeit wurde ohne Umschweife betont, daß auch abgesehen vom Stil im engeren Sinn ein Bauwerk im Ganzen und in Einzelheiten etwas erzählen und zwar schön erzählen will: von seiner Bestimmung, von der Art und Weise der Persönlichkeiten, die es bauen oder an seinem Bau ein Interesse haben usw. Auch Architektur ist Ausdruck; wir sehen es nicht nur an den weiten Hallen gotischer Dome und den zerknitterten Schnörkeln des Rokoko, sondern auch an jeder Kinderfigur, die uns an dem Portal eines Schulhauses als gegenwärtige Architektur begrüßt.

Nun das Kunstgewerbe und die übrigen Arten von bildenden Künsten! Erinnern wir uns des eingangs Gesagten, so liegt hier das Verständnis, auf das es uns ankommt, eigentlich am allernächsten. Kaum eine von sämtlichen Künsten steht dem täglichen Leben so nahe wie die mannigfachen Arten des Kunstgewerbes, und infolgedessen ist gerade in



H. POELZIG-BRESLAU RATHAUS IN LÖWENBERG: TREPPENHAUS (VGL. S. 244)

HANS POELZIG-BRESLAU • DAS RATHAUS IN LÖWENBERG: TREPPENHAUS UND GELÄNDER DER NEBENTREPPE • • •



ihnen am meisten jenes Leben des Ausdruckes zu erwarten. Eine festliche Stimmung wird etwa in Girlanden ausgesprochen, mit denen der Private seine Wohnung oder die Gemeinde ihre öffentlichen Gebäude und Plätze schmückt. Aber das ist nur ein einziger, besonders einfacher Fall dessen, was das weite Gebiet des Kunstgewerbes und der ihm verwandten Künste eigentlich will. Gleich dieser einen freudigen Stimmung drängt auch sonst unser Inneres zu einem Ausdruck mittels der Formen der uns in nächster Nähe umgebenden Gegenstände. Jedes Tischgerät spricht entweder von Prunksucht oder von anmutiger Bescheidenheit oder von langweiliger Geistlosigkeit seines Besitzers oder von sonstigem an ihm. Die Kleidung tut es noch mehr. Eine ganze Skala von Menschlichkeiten prägt sich bereits in all den Materialien aus, welche für das häusliche Gerät und für andere Gegenstände des Kunstgewerbes usw. in Betracht kommen. Ob nun Holz oder Metall oder

Stein oder Ton oder Gewebe: es ist alles nur Material für die Formen, in denen wir unsere Bedürfnisse nicht bloß befriedigen, sondern, weil wir nun einmal Menschen sind, auch von ihnen erzählen und zwar schön erzählen wollen.

Es ist längst nichts Neues mehr, die sogenannten Kunststile als Kennzeichen unserer Zeiten, Länder und Völker aufzufassen. Wir dringen jedoch in das Wesen dieser Kennzeichnungen unmöglich ein, wenn wir in der landläufigen Weise glauben, daß die Stile sich so gegeneinander abgrenzen, wie man dies meistens auffaßt, und daß ihr Wesen sich in einzelnen Formenzügen erschöpft. Weder ist der Spitzbogen das Wesen des Gotischen, noch auch das Eirund das Wesen des Barockstiles. Zwar würden wir, angesichts des „einheitlichen Formenwillens" einzelner Kulturepochen, zu weit gehen, wenn wir sagten: es gibt keine Stile; allein gegenüber den bekannten Fragen, in welchem Stile dieses oder jenes Werk gehalten sei, wird man geradehin dazu gedrängt, ein solches Paradoxon auszusprechen. Liegt ein künstlerisch bedeutsames Werk aus dieser oder jener Stilepoche vor uns, so können wir es wahrhaft verstehen nur dadurch, daß wir dem Wollen und Fühlen derer, die an ihm Anteil hatten, in alle die mannigfachen Einzelheiten nachgehen, die es eben zusammensetzen. Rundbogen und Spitzbogen, gedrückte und schlanke Formen und dergleichen genügen dazu nicht.

Nun aber noch mehr! Liegt ein Werk unserer Zeit vor uns, so macht es uns durch die Verwendung von Spitzbogen den Eindruck eines gotischen, durch die Verwendung elliptischer oder schnörkeliger Formen den Eindruck eines Werkes von Barock- oder Rokokostil. Damit aber gehen wir noch mehr irre, als wenn wir das Wesen eines Werkes aus der eigentlichen Zeit eines Stiles durch diese oder jene Kennzeichen erledigt zu haben glauben. Eine Schöpfung unserer Zeit kann immer nur eine Schöpfung unserer Zeit, niemals ein gotisches oder Barockwerk sein, und betrachten wir es näher, so werden sich denn auch die Kennzeichnungen unserer Zeit in dem betreffenden Werke Stück für Stück erkennen lassen.

Das Kunstgewerbe hat am allermeisten darunter gelitten, daß man geglaubt hat, es mit bestimmten Formenzügen, die irgend einer Stilform entnommen sind, stilvoll zu machen. Manche glauben, ihrem Hause die größte Ehre dadurch anzutun, daß sie ihre Ausstattung nicht aus ihrem eigenen Bedürfnis, sondern aus dem Bedürfnis einer Firma heraus schaffen. Erst wenn wir darüber hinaus sind; erst wenn wir in unserem Kunstgewerbe das leisten, was Stück für Stück aus unserem Innern kommt, erst dann werden wir das in ihm haben, was



HANS POELZIG-BRESLAU • DAS RATHAUS IN LÖWENBERG: TREPPENHAUS



HANS POELZIG-BRESLAU ENTWURFS-SKIZZE FÜR DIE KIRCHE IN MALTSCH

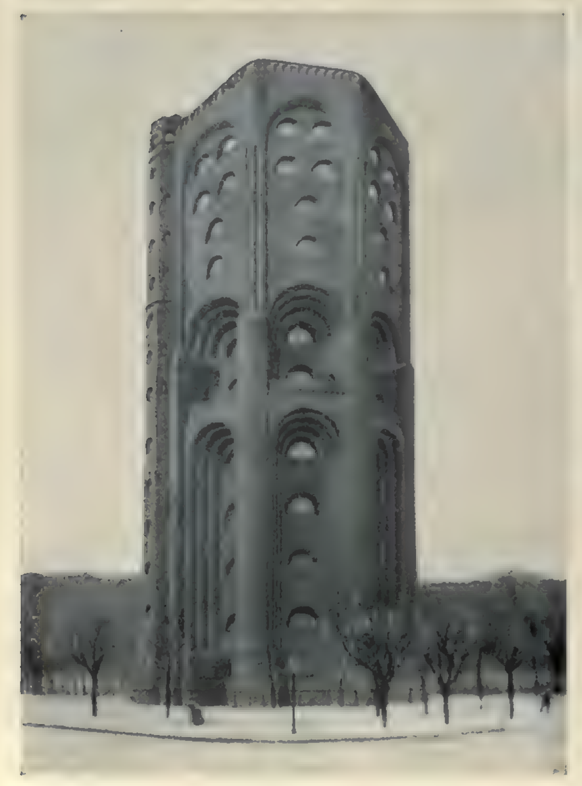
wir niemals erreichen, wenn wir es direkt anstreben, und das eben kurz gesagt Stil ist.

Man hat sich in Kunstbeurteilungen bereits viel Mühe gegeben mit der bangen Wahl zwischen den beiden Prinzipien: dem des Erfordernisses und der Zweckmäßigkeit einerseits, und dem der schönen Formen um ihrer selbst willen andererseits. Tatsächlich reicht das eine wie das andere für sich allein nicht aus, sondern es vollendet sich die Kunst erst dann, wenn die Formen in sinnlich wirkungsvoller Weise vom Gebrauch und von allem, was wir an diesen von unserem Seelenleben anknüpfen, erzählen. Richtig ist dabei jedenfalls, daß diese Formen mit ihrer sinnlichen Wirkung auch ihr eigenes Leben leben, gleichwie unsere Wortsprache ihr eigenes Leben lebt. Von dem Tischfuß und Stuhlfuß der Renaissance zieht sich eine Wandelungsreihe durch den Fuß, den die mannigfachen Formen von Barock, Rokoko, Zopf, Empire zeigen, hindurch bis zu dem primitiven Gestellbein Biedermeiers. Da waltet sozusagen die innere Ursächlichkeit der Formen, doch sie waltet darinnen nicht allein; äußere Ursachen, wie da die Prunksucht, dort die steife Eleganz, anderswo die an Phantasie arme Bequemlichkeit, walten mit und wirken auf die Formveränderungen ein. Ja es kämpfen die beiden Mächte manchen Kampf miteinander, und als Dritter im Kampf streitet die Materie mit. Die derben geblasenen Trinkgläser der Renaissance drängten nach einer reicheren Entfaltung ihrer Formen und nach einer Ver-



HANS POELZIG-BRESLAU ENTWURFS-SKIZZE FÜR DIE KIRCHE IN MALTSCH

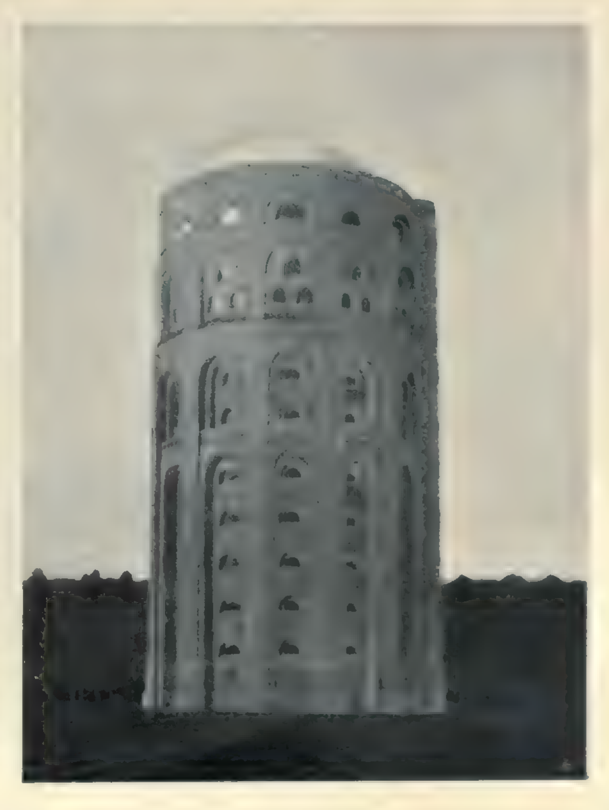
edelung ihres Stoffes, ebenso wie die Saufgesellschaft des 16. Jahrhunderts, die sich ihrer Eigenart und eines kunstgewerblichen Ausdrucks von ihr nicht schämte, nach anständigeren Verfassungen drängte, bis die Kristalltechnik des Glases nach dreihundertjähriger Entwicklung zu den heutigen Formen der Tischgläser geführt hat. Sie erzählen nicht mehr von einer Saufgesellschaft oder wenigstens nicht mehr von einer, die sich so nennen und ausdrücken will; vielmehr von einer Gesellschaft, die feine Verkehrsformen besitzt oder erkünstelt und dafür die gekünstelte Ueberfeinheit mancher Glasformen von heute als ihren willkommenen Ausdruck begrüßt. Von der Breitspurigkeit Biedermeiers zur Schmalspurigkeit des gegenwärtigen Stengelstiles führt eine Formenreihe, die den Einfluß äußerer Mächte zwar erkennen läßt, aber nicht in stummer Dienstbarkeit abspiegelt. Und je anspruchsvoller der Stoff einer kunstgewerblichen Spezies ist, desto mehr sträubt sich die Form gegen ein bloßes Mitgehen mit diesen Einflüssen und selbst mit den in den führenden Kunstarten herrschenden Formen. Die Materialien der Möbel bieten sich vielleicht am schmiegsamsten den jeweiligen Ansprüchen der Zwecke und der Stilprinzipien dar. Auch dem Elfenbein wird eine solche historische Elastizität gleich seiner physischen nachgerühmt. Von den Metallen und Metallkompositionen scheinen die gewöhnlicheren ebenfalls eine solche Nachgiebigkeit zu besitzen. Unter den keramischen



HANS POELZIG-BRESLAU • ENTWÜRFE FÜR DIE WERDERMÜHLE IN BRESLAU UND FÜR EINEN WASSERTURM

Stoffen dürften im allgemeinen wohl die physisch weicheren auch historisch nachgiebiger sein. Dagegen machen die Edelmetalle auch in diesen Dingen den Eindruck einer aristokratischen, konservativen Vornehmheit. Sie gehen manchmal voran, folgen aber kaum jemals der Entwicklung rasch nach. Sie sind zu keinerlei Imitieren da, wohl aber zu vielfachem Imitiertwerden; an den Formen der goldenen oder stark vergoldeten Kirchengefäße des Mittelalters, zumal des Kelches, zehren noch Jahrhunderte weltlicher Kunst. Den Edelmetallen ähnlich ist das Glas, zumal in seiner Kristallbearbeitung durch Schnitt und Schliff, wie sie dem kunstgewerblichen Boden Böhmens entsprossen ist und entsprießt, während die sozusagen demokratischere Behandlung des geblasenen Glases wohl eher zu rascheren Wandlungen führt. Man weiß, wie das Glas z. B. in Zeiten der Farbenflucht eine üppige Farbigkeit entfaltet und so Gelegenheit gibt, den doch niemals wirklich pausierenden

HANS POELZIG-BRESLAU • ENTWÜRFE FÜR DIE WERDERMÜHLE IN BRESLAU U. FÜR EINEN WASSERTURM



Farbendrang des Menschen zur Geltung zu bringen. Auch des Porzellan, das sich mit mancher Mühe dem stilistischen Wettlauf des achtzehnten Jahrhunderts angeschlossen hatte, mag, wie schon oben angedeutet, mehr zu den konservativen als zu den fortschrittlichen Stoffen zählen; zu Sèvres in Louis XVI. leuchtet es in Farben, die gleichsam aus einer anderen Stilwelt stammen.

(Schluß folgt)

LESEFRÜCHTE:

Die Künste unterscheiden sich von den Wissenschaften auch darin, daß ihre Macht nicht nur auf Tatsachen beruht, die man mitteilen kann, sondern auf Gemütsstimmungen, die geschaffen werden müssen. Man erwirbt die Kunst weder durch ein Anspornen der Denkkraft, noch vermag sorgfältiges Reden sie faßlich zu machen. Sie ist das instinktive und unausbleibliche Ergebnis von Kräften, die nur im Volksgemüt im Laufe vieler Generationen entwickelt werden können und schließlich ins Leben treten unter gewissen sozialen Bedingungen, die so langsam reifen, als die von ihnen geregelten Anlagen. *John Ruskin*

LEONID BRAILOWSKI-MOSKAU

Leonid Brailowski gehört zu den vielseitigsten, modernen russischen Künstlern. Von Beruf Architekt, ist er zugleich Maler und ein leidenschaftlicher Verehrer des modernen Kunstgewerbes.

Auf diesen verschiedenen Gebieten offenbarte sich in seinen Schöpfungen ein bedeutendes künstlerisches Temperament und der breite Flügelschlag einer starken Phantasie. Ueberall gibt sich das Suchen nach Grandiosem, Monumentalen, Märchenhaften kund. Seine Bauten — u. a. eine Villa am schönen Ufer des Schwarzen Meeres — zeigen eine originelle Vereinigung der verschiedenen Bauteile durch Treppen, Terrassen, Galerien ohne irgendwelche veraltete Tradition. Als Hauptprinzip gelten das Zielbewußte in den Massen, die Logik der Konstruktion, wozu sich noch eine ganz individuelle Ornamentik gesellt.

Als Maler ruft Brailowski die phantastische Welt des Mittelalters wach mit ihren himmelstürmenden Kirchen, düstern Schlössern, drohenden Türmen und hängenden Brücken. Oft wendet er sich von der Poesie des Rittertums zu den leuchtenden Bildern hellenischen Altertums, zu den blumengeschmückten Portalen griechischer Bauten oder auch zu den monumentalen Säulenreihen ägyptischer Tempel.

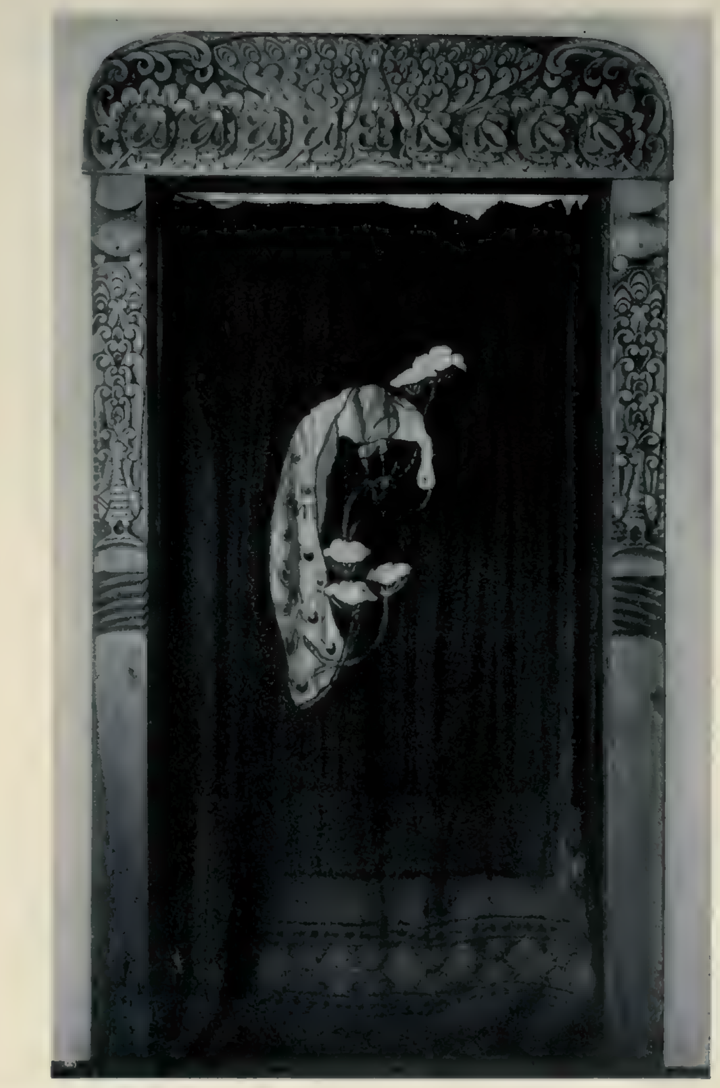
Doch vor allem ist Brailowski Russe. Leidenschaftlich liebt er seine Heimat, deren Kunst, Poesie, Geschichte, und begeistert sich an der Mystik altrussischer Kirchenmalerei, an den eigenartigen Gebilden des Kunstgewerbes seines Volkes, dieses Bindeglieds, zwischen westeuropäischer und orientaler Kunst. Eine besondere Anziehungskraft übt auf ihn die in Europa allzu wenig bekannte stilvolle russische Architektur, deren farbig so reizvolle, zahlreiche Klöster mit ihren düstern Heiligtümern, die Mauern und Türme des unvergleichlichen Kremls mit seinen gewölbten, goldglänzenden Gemächern und von Edelsteinen strotzenden Ikonen. Die Denkmäler altrussischer Kunst hat der Künstler mit großem Eifer studiert, und ganze Monate hat er in Jaroslawl, Rostow, dem Hansa befreundeten Nowgorod verbracht. Aus diesen Studien und aus tiefem Eindringen in das Wesen russischer volkstümlicher Kunst entstanden die besten Werke Brailowskis — seine kunstwissenschaftlichen Arbeiten über die Kirchenfresken in Rostow und Nowgorod, die von den Akademien der Künste in St. Petersburg und Paris veröffentlicht werden, seine talentvollen architektonischen und seine malerisch-zeichnerischen Kompositionen. Demselben Quell entsprangen die hier reproduzierten Schöpfungen angewandter Kunst.

In diesen geschnitzten Holz-Türbogen, Fensterrahmen, Truhen, Tischen und Bänken wird Altrußland wieder lebendig, aber in der neuen Auffassung eines modernen Künstlers. Ein neues Reis auf dem ewig grünen Stamme nationaler Volkskunst verjüngt sich hier, die alte Holzschnitzerei Nowgorods, die der altskandinavischen Kunst so stammverwandt war. Außer diesen Arbeiten, wirkt Brailowski auch schöpferisch auf andern Gebieten dekorativer Kunst, und nach seinen Entwürfen sind zahlreiche Majoliken, Stickereien und gepunzte Metallplatten ausgeführt worden, worin er sich stets als origineller Künstler gezeigt hat.



L. BRAILOWSKI-MOSKAU — GESCHNITZTE KREDENZ







LEONID BRAILOWSKI-MOSKAU ● GESCHNITZTE TÜRUMRAHMUNGEN MIT GESTICKTEN PORTIEREN



LEONID BRAILOWSKI-MOSKAU — GESCHNITZTE TÜRUMRAHMUNG





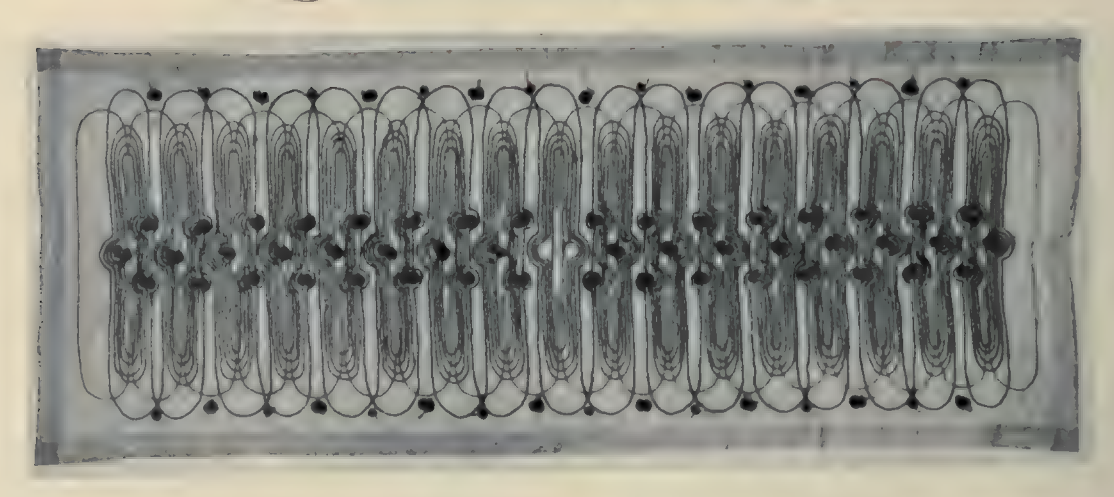
LEONID BRAILOWSKY-MOSKAU — MÖBEL MIT SCHNITZEREIEN

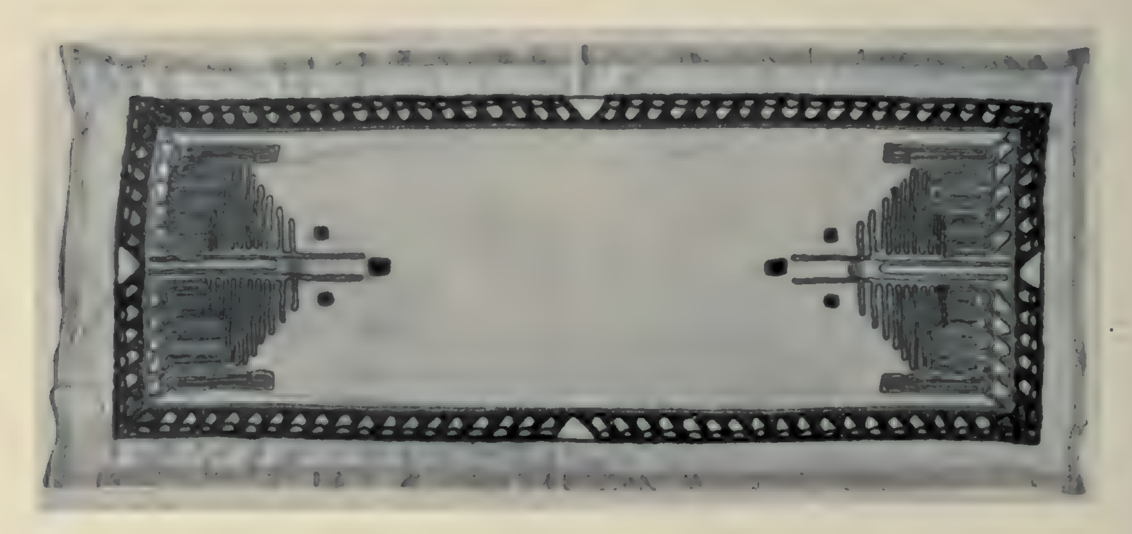
L. BRAILOWSKI, der jetzt im besten Mannesalter steht, hat um 1894 die Kaiserliche Akademie der Künste in St. Petersburg absolviert und hat dann als deren Stipendiat längere Zeit im Auslande studiert. Gegenwärtig bekleidet er den Posten eines Professors an den beiden Kunstlehranstalten Moskaus. In seinem Schaffen steht ihm seine Gemahlin, Frau RIMMA BRAILOWSKI, als Gefährtin zur Seite, deren Malereien und hauptsächlich kunstgewerblichen Arbeiten in Leder, Metall, Applikation etc. sich ebenfalls durch eine eigenartige national-dekorative Note auszeichnen. S. N.

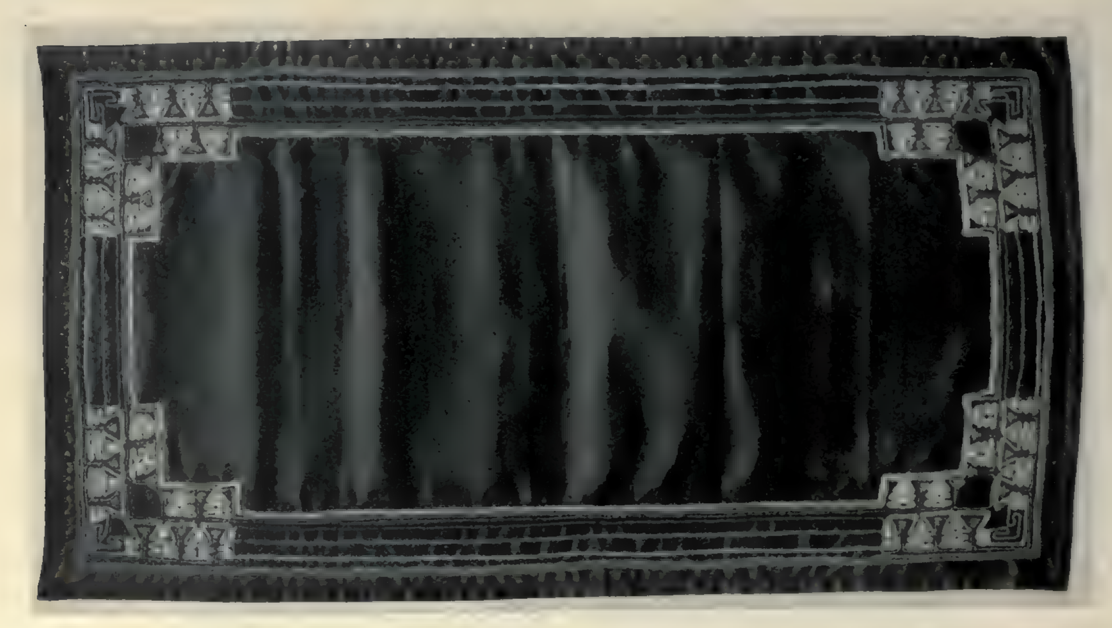
AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1908

Die Münchener Ausstellung 1908 ist nun endgültig beschlossen. In einer unter dem Vorsitz des Oberbürgermeisters DR. VON BORSCHT abgehaltenen Versammlung haben sich die Vertreter der beteiligten Korporationen dahin geeinigt, daß sie auf München beschränkt bleiben und alle Zweige der angewandten Kunst, der Industrie und des Handels umfassen soll. Die Ausstellung wird in dem hinter dem Bavaria-Denkmal neu geschaffenen Ausstellungspark stattfinden.









ELSE OPPLER-LEGBAND-BERLIN • SEIDENE DECKEN UND TISCHLÄUFER MIT FARBIGEN PERLEN BESTICKT



ELSE OPPLER-LEGBAND-BERLIN • TÄSCHCHEN AUS VERSCHIEDENFARBIGEM VELVET MIT FARBIGEN PERLEN BESTICKT

NEUE PERLEN-ARBEITEN

Die billige, kleine Glasperle ist uns von unserer Väter Zeiten her noch in übler Erinnerung. Wir sehen sie, diese Kissen und Pantoffeln, mit denen die Hausfrau ihren Kunstfleiß treu bewies. Mit geduldigem Sinn nähte sie Perlchen an Perlchen auf den Kanevas, dessen Struktur eine viereckige Physiognomie der Ornamente, Pflanzen und Menschen vorschrieb. Der breitesten Allgemeinheit war dadurch ein sicherer Anhalt geboten, und darum wurde dieses System unbedingt geliebt. Diese Hausfrau stickte etwa einen Spruch oder ein Muster oder wagte sich sogar an eine Szene. Feinfühlig aber vermied sie, etwa die durch die Struktur gebotene Eckigkeit so zu betonen, daß vielleicht eine Eigenart daraus wurde. Vielleicht ein Stil. Dekorativ; primitiv. Beileibe nicht!

Frau Else Oppler-Legband hat diese alte, vergessene Technik wieder in den Gesichtskreis unserer modernen Betrachtung gerückt. Sie hat versucht, dem Alten eine neue Prägung zu geben.

Zweifellos spielen hier Zeiteinflüsse mit. Die Biedermeier-Erinnerung, die schon bis zum Ueberdruß ausgeschlachtet wird, die der Phantasie so vieler, kleiner Talente zu einer wenig erfreulichen Munterkeit verhilft, indem sie in einer Zeit einer fruchtbaren, großen und verheißungsvollen Eigenentwicklung eine niedliche Intimität vortäuscht, hat auch hier befruchtend eingewirkt. Sie hat endlich auch die Industrie aufgerüttelt. Und plötzlich spazieren unsere Damen mit Taschen aus Glasperlen einher, auf Kanevas aufgenäht. Und selbst die Muster sind aus jener Zeit entlehnt.

Frau Oppler will in zwei Punkten auf diesem Gebiet richtunggebend wirken. Sie will einmal diese Technik auf ein künstlerisches Niveau erheben, und sie trägt der modernen Entwicklung insofern Rechnung, daß sie die tüftelige mühsame Handnäherei entfernt und an deren Stelle die maschinelle Herstellung setzt.

Was schon existierte, das waren die Perlschnüre, die in allen erdenklichen Farben zu haben sind. Diese Perlenschnüre, die in beliebiger Länge abgeschnitten werden, ohne daß die Perlen abrollen, werden auf mechanischem Wege durch die Maschine aufgenäht. Die Maschine sticht also nicht durch jede einzelne Glasperle und reiht sie eine nach der andern auf, sondern sie näht die farbige Schnur mit kleinen, weißen Stichen, die



E. OPPLER-LEGBAND-BERLIN • MIEDER EINES BALLKLEIDES: WEISZER ATLAS M. FARBIGER PERLENSTICKEREI



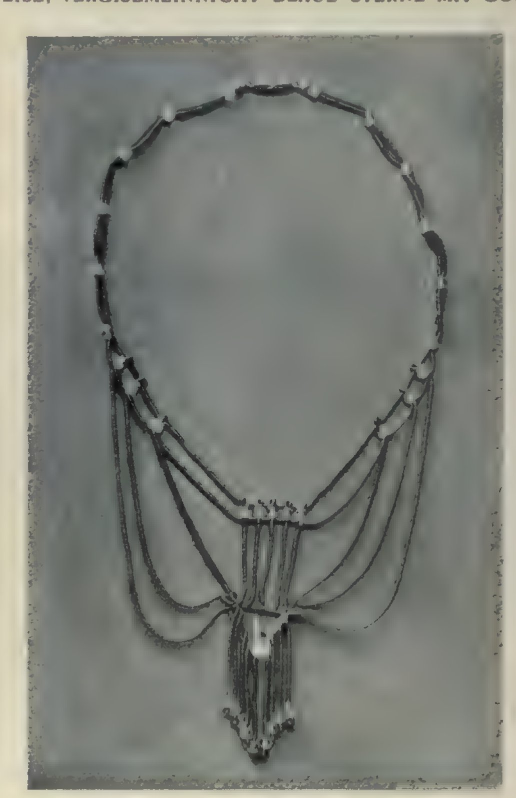
WEISZ MIT HELLGRÜN UND SILBER



WEISZ, VERGISZMEINNICHT-BLAUE STERNE MIT GOLD



HELLBLAU UND GRÜN MIT SILBER



HELL-AMARANTROT M. GESCHLIFF. GLASKUGELN

LOUISE MATZ-LÜBECK • HALSKETTEN AUS FARBIGEN PERLEN



LOUISE MATZ-LÜBECK — PERLENHALSBAND (DUNKELGRÜN UND ROSA)

kreuz und quer übereinander laufen, die aber kaum wahrnehmbar sind, an dem Stoff fest, so daß also diese Technik als eine Art Aufnäharbeit sich charakterisiert. Dadurch vollzieht sich eine Emanzipation von dem übel beleumundeten Kanevas. Es kann jeder beliebige Stoff verwendet werden: Samt, Seide, Leinwand.

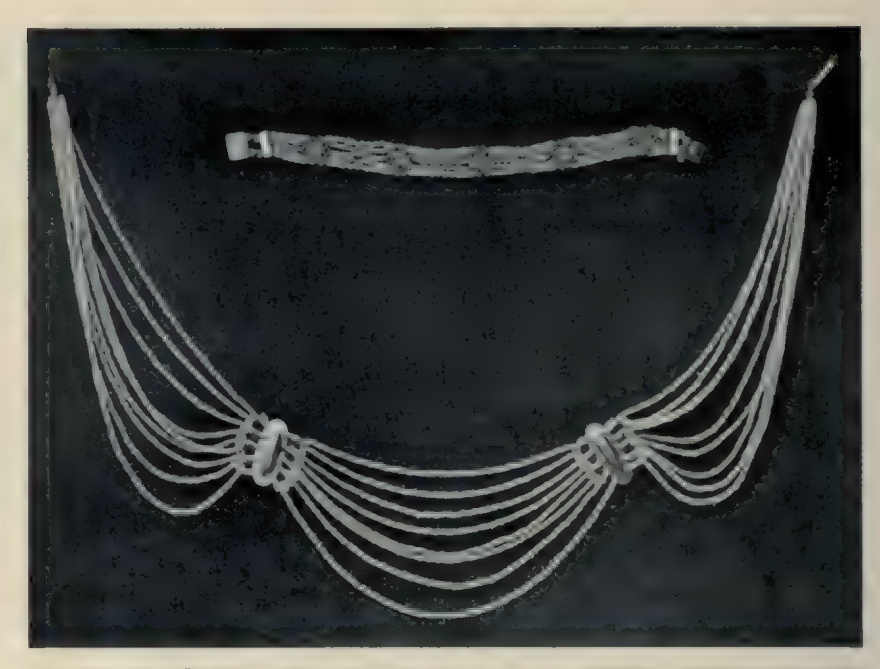
Frau OPPLER hat diese Variationsmöglichkeit, die durch die maschinelle Herstellung gegeben ist, mit Verständnis ausgenutzt. Dadurch tritt der Stoff in den Vordergrund, und die Glasschnüre erscheinen gebührend als Nebenmotiv. In dieser Bescheidung wirken sie aber besser, als wenn sie sich unmaßgeblich vordrängen und selbst etwas sein wollen. Indem der Stoff verschiedenfach gewählt werden kann und auch dann noch in der Farbe variiert werden kann, ergiebt sich eine Fülle von reizvollen Kontrasten und Motiven. Auf rotem Samt, auf weißer Seide, auf durchsichtigem Musselin, auf schwerer Goldgaze, die wie Schlangenhaut wiegt und schillert, sammeln sich diese Perlen zu immer neuen Effekten.

Weiterhin hat die Künstlerin mit Umsicht auf eine andere Konsequenz der Technik geachtet. Gegeben ist die Perlenschnur. Die Schnur. Also vermeidet sie die Häufung zu großen Flächen. Die Ornamente bevorzugen den linearen Stil. Und gerade dadurch erhält solch eine Dekke, solch ein Vorhang ein apartes Aussehen. Die Zurückhaltung kommt dem Eindruck des Ganzen künstlerisch zugute. Die Künstlerin hat darauf geachtet, daß dem

LOUISE MATZ-LÜBECK • PERLENHALSBAND (LEUCHTEND HELLBLAU MIT SILBER)

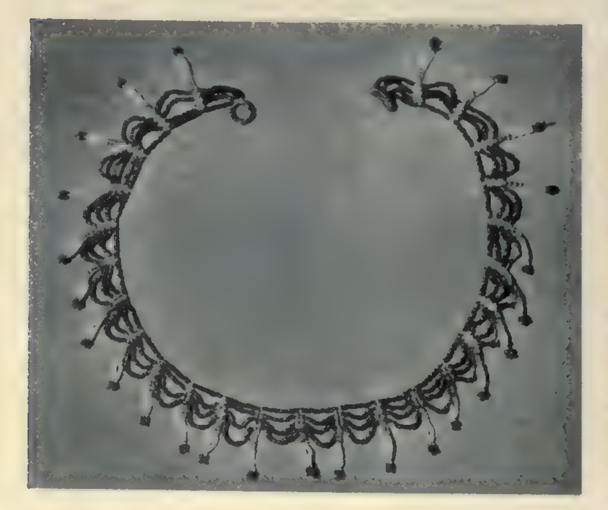
Ornament immer ein geschmackvolles, gefälliges, modernes Aussehen gewahrt ist, wie wir es in der Gegenwart gewohnt sind.

Die Technik hat auch fernerhin noch für den Künstler gedacht. Indem die Perlen aufgereiht vorhanden sind, ist jene fragwürdige, kleinliche Buntheit unmöglich gemacht, die den grossen Eindruck bewußt in kleinliche, tüftelige Pünktchen auflöst. Diesem Wink ist die Künstlerin gefolgt. Das zeigt sich besonders da, wo sie das lineare Ornament verläßt, die Linien zu Flächen vereinigt. Auf einigen Stücken ist das der Fall. Bei den Taschen z. B., wo eine feste, kompakte Perlenfläche auf beiden Seiten zu stehen kommt, auf den Vorhängen mit dem Blumenmotiv und auf einigen kleineren Decken, auf denen eine breitere Randleiste angebracht ist. Es kommt hinzu, daß das Glas den Farben einen gewissen Schmelz verleiht.



LOUISE MATZ-LÜBECK • ARMBAND U. HALSBAND AUS MATTROSA PERLEN MIT SILBER

Die reichen Variationsmöglichkeiten sind schon hervorgehoben worden. Sie gewährleisten vielseitige Verwendbarkeit. Vorhänge, Taschen, Kleider, Einsätze, Gürtel, Decken sind auf diese Weise zu schmücken. Ohne Zweifel wird also dieser Schmuck, der dem allgemeinen Geschmack entgegenkommt, sich Eingang verschaffen.



LOUISE MATZ-LÜBECK • HALSBAND AUS GRÜN UND WEISZEN PERLEN MIT SILBER

Man mag anführen, daß es nicht organisch erscheint, diese fremden Glaskörper auf Stoff anzubringen. Wir wollen nicht das barbarische Zusammennähen, das Aneinanderflicken. Das Künstlerische, das Schöpferische leidet darunter. An seine Stelle tritt das Arrangement, geboren aus dem früheren, etwas kleinlichen Geschmack der Frau, die nicht eine große Einheit schaffen, sondern Einzelheiten ordnen, Teile ansetzen wollte. Außerdem: Der Stoff ist weich, fließend, warm. Die Perlen sind kalt, starr, hart. Und diese Differenz vereinigt sich nicht. Die Glasperle ist und bleibt ein aufgesetzter, angefügter Glaskörper, und gerade das geht eigentlich unserem modernen Gefühl für organische Struktur, für Stil zuwider. Das sind Bedenken, die zu überwinden sein werden, damit wir diese Technik als eine künstlerische anerkennen. ERNST SCHUR

* * *

Von nicht geringerem koloristischen Reiz sind die Perlenhalsbänder, die Frau LOUISE MATZ mit einer Schülerin der von ihr geleiteten „Werkstätte für künstlerische Frauenarbeit“ nach eigenen Ideen ausgeführt hat. Sie ging dabei von dem Gedanken aus, daß junge Mädchen und Frauen sich recht gut selbst solche Schmucksachen anfertigen können, die bei geschickter Ausnutzung der farbigen Variationsmöglichkeiten künstlerisch wert-



LOUISE MATZ-LÜBECK • HALSBAND AUS WEISZ IRISIERENDEN UND ROSENROTEN PERLEN

voller und bei der Billigkeit des Materials doch wesentlich wohlfeiler sind, als all der unechte Schmuck, der sich in den Auslagen der Warenhäuser breit macht. Zu allen diesen Arbeiten sind nur die einfachen Glasperlen, keine Bronze- oder Goldperlen, verwandt, auch die silbern oder goldig schimmernden sind mit Metall gefüllte klare Perlen. Wo es zur Verbindung oder Verschlingung der einzelnen Teile notwendig war, sind neben den feinen Perlen auch gröbere eingefügt, die ein öfteres Durchziehen des Fadens ermöglichten; in anderen Fällen (Seite 260 u. 262) wurden durchlochte silberne Plättchen zu Hilfe genommen. Außer silbernen Schließen wurden auch mit Seide besponnene Ringe, von denen der eine zum Knebel breit gedrückt wurde, als Verschluß verwendet.

AUS DEM KUNSTLEBEN

MÜNCHEN — Eine städtische Hochschule für angewandte und freie Kunst soll — nicht in München — aber in Leipzig ins Leben gerufen werden, wo sich ein Komitee einflußreicher und vermögender Bürger zu diesem Zweck zusammengetan hat, und WILHELM VON DEBSCHITZ, der verdienstvolle Leiter der von ihm und HERM. OBRIST gegründeten »Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst«, ist für die Leitung ausersehen. Daß DEBSCHITZ für das Unternehmen der rechte Mann wäre, unterliegt wohl keinem Zweifel. Wer die Entwicklung seiner Privatschule verfolgt hat, die im letzten Jahre von 160 Schülern und Schülerinnen besucht wurde, weiß, daß dieser Erfolg allein seinen gesunden Anschauungen von Kunstpädagogik zuzuschreiben ist. Die Leipziger könnte man zu ihrer Wahl also nur beglückwünschen, für München aber wäre die Verlegung dieser Privatanstalt, die, wie ihr zahlreicher Besuch beweist, ein dringendes Bedürfnis war, ein großer Verlust. Da es dem Leipziger Komitee nun noch nicht gelungen ist, die mancherlei Schwierigkeiten, die der geplanten Gründung noch im Wege stehen, zu beseitigen, darf man wohl hoffen, daß in der Zwischenzeit auch hier etwas geschieht, um die »Lehr- und Versuch-Ateliers« dauernd an München zu fesseln. — FRIEDRICH ADLER, ein früherer Schüler und seit einigen Jahren Lehrer der Anstalt, wurde an die Hamburger Kunstgewerbeschule berufen.

ZÜRICH — Die Reihe der kunstgewerblichen Vorträge, die die hiesige Kunstgewerbeschule (Direktion: Prof. DE PRAETERE) zu einem ihrer Hauptprogrammpunkte des Winters machte, wurde durch zwei Vorträge eröffnet, die besonders in der Schweiz weiterem Interesse begegneten, einer Ausführung von Dr. ing. HERMANN MUTHESIUS-Berlin über die Anlage des modernen Landhauses und des englischen Hauses. Der Vortragende hat diese beiden Themen schon in verschiedenen deutschen Städten behandelt, und die Art und Weise der Darstellung rechtfertigt es, auf den Vortrag, wie er für den Rahmen der Zürcher Kunstgewerbemuseums-Vorträge bearbeitet war, einzugehen. In Zürich und der übrigen Schweiz beschäftigt man sich bei der immer stärker in Entwicklung begriffenen Villenindustrie seit langen Jahren eingehend mit der zweckmäßigsten und schönsten Form des Landhauses, und das starke internationale Bedürfnis nach Landhäusern hat denn auch vielfache Formen gezeitigt, darunter Landhäuser, die sich an den neudeutschen Stil, wie ihn die Darmstädter zeigten, anlehnen. Auf der anderen Seite stehen Werke erstklassiger Architekten aus England, die ihre englischen Formen auf den Boden der Schweiz übertrugen. Als ein neuerer Typus des speziell schweizerischen Villenstiles darf die Landhausform gelten, die der in Baden lebende Schweizer Architekt KARL MOSER-Karlsruhe in einem besonders bekannten Beispiel auf dem linken Ufer des Zürcher Sees hingestellt hat, während andere Villen sich mehr als Stilkonglomerate von verschiedener Herkunft präsentieren und im allgemeinen ein Zug zu einer einheitlich-logischen Behandlung der Aufgabe noch nicht genug hervortritt. Muthesius, der über die Anlage des Landhauses am ersten Abend, über das sinngemäß anschließende Thema des englischen Landhauses am zweiten Abend sprach, ging zunächst von dem Gedanken aus, daß die Architekten eine Zeitlang unter Beobachtung der äußeren Form des Landhauses den Sinn für die sachgemäße innere Ausgestaltung und die Anlage verloren hätten. Dieses Prinzip, ein unrichtiges Prinzip sei eine Folge unvernünftiger Uebertragung der Stilarten der Städtehäuser auf die Landhäuser. Es erweise sich als unhaltbar, sobald man in Betracht ziehe, daß für die Anlage eines Landhauses weit andere Gesichtspunkte maßgebend seien, nämlich die freie Lage, der Gärten, die genügende Ausdehnungsmöglichkeit in horizontalem Sinne und seine Eignung zu mehr persönlicherer Gestaltung. Ueber die freie Lage sagt Muthesius, daß hier vor allem hygienische Gesichtspunkte bei der Erstellung des Hauses maßgebend sein müßten: Eine möglichst große Südstellung, d. h. eine Lage, die den weitgehend möglichen Zutritt der Südostsonne bedinge. Auf die Südseite müßten Wohn- und Schlafräume, auf die anderen Hausseiten Gänge und Wirtschaftsräume verlegt werden. Dem Garten wünscht Muthesius eine innigere Verbindung zwischen Garten und Wohnräumen, also

mehr eine Art von Anlage im Stile der Pfarrgärten und Bauerngärten, nicht die schablonenhafte Form, die sich vom landgärtnerischen Prinzip herschreibt. Der Garten solle den Hauptschmuck des Landhauses bilden und als solcher zur Geltung kommen, während der Nutzgarten in der Nähe des wirtschaftlichen Teiles des Hauses angelegt werden müßte, dem auch ein kleiner Wirtschaftshof beizugeben sei. Der vor den Wohnräumen gelegene Garten mache dann die Erstellung des Hauses in der nordwestlichen Ecke des Grundstücks selbstverständlich. Mit horizontaler Ausdehnungsfähigkeit des neuen Landhauses meint Muthesius das Bemühen, dem gesamten Landhausbau eine mehr horizontale, in die Breite gehende Form zu geben, d. h. das Hochaufstrebende im Bau, das nur von den Mietskasernen der Großstädte übernommen worden wäre, zu vermeiden. Mit diesem Teil der Erstellungsbedingungen ist zweifelsohne einer der sachlichsten Punkte des ästhetischen Programms des Landhauses festgelegt, denn es ist nicht zu bestreiten, daß sich aus zahllosen Gründen für die Anlage der Landhäuser weit mehr das Nebeneinander als Uebereinander der Räume als zweckmäßig, schön und gleichzeitig gesund erweist, wenn auch diese Forderung zuweilen aus ökonomischen Gründen nicht so leicht durchführbar sein wird. Muthesius, der in dem ersten Vortrage die Grundbedingungen eines Landhauses auf eine sehr verständliche und jedem Laien geläufige Formel gebracht hatte, ging dann am zweiten Abend zu dem Thema: »das englische Landhaus« über. Er wählte es deshalb, weil er in den typischen Formen des englischen Landhauses Vorbilder einer hochentwickelten Wohnkultur sieht, die nach langen Erfahrungen alle Bedingungen, wie sie der theoretischen Ausführung über das Landhaus ihre Formulierung verdankten, bereits erfüllt habe. Muthesius streifte die anders geartete kunstgewerbliche Bewegung in England, getragen von den hervorragendsten Vorkämpfern des modernen Kunstgewerbes, von Ruskin, Morris, sodann die der Entwicklung weit gedeihlicheren sozialen Ursachen der Landhäuserkultur, das Bestreben des Engländers, im eigenen Hause zu wohnen. Andere treibende und günstige Elemente waren die Isoliertheit der Insel Großbritannien von verbildenden Kulturwellen und das bewußte Vorgehen aller, die an dem Wachstum der neuen logischen gewerblichen Kunst interessiert waren, außerdem die ineinandergreifenden Arbeiten von Künstlern, Architekten, Hygienikern, um das Problem eines vollendeten Wohnhauses zu verwirklichen, und die als Mode auftretende, im Publikum Platz greifende Bewegung für diese Arbeiten der Theoretiker und Künstler. Die Folge davon sei gewesen, daß sich das Landhaus des Engländers durchgehends in einigen Punkten wesentlich von dem unsrigen unterscheide, der Außenarchitektur, der Anordnung von Haus und Garten, und schließlich der »Einheit mit dem Garten«. Den Beweis für die Wohlgefälligkeit und gleichzeitig für die Nützlichkeit einer Anlage, bei der Haus und Garten als unzertrennlich verbundene Glieder eine geschlossene Einheit bilden, hat Muthesius in klaren Darlegungen erbracht. Er stützte ihn mit einer Aufzählung der Geschäfte, die dem Garten als einem Teil des Wohnhauses obliegen. Von der äußeren Form des englischen Landhauses hob Muthesius zunächst die Tendenz nach Einfachheit und Ruhe hervor, will sagen das hervortretende Unterstreichen der flächenhaften Wirkungen, der ungebrochenen Linie. Der Charakter des englischen Landhauses, als ein Ruheplatz für die Großstadtmüdigkeit derer, die dort Erholung suchten, kommt nach Muthesius schon in der Physiognomie des Landhauses der Engländer zum Ausdruck, in seinem — besonders bei den vornehmsten Typen augenfälligen — zurückhaltenden äußeren Gewande, an dem einzig die Fenster und Bleiverglasungen für die Belebung der Fläche sorgten. Für die Innenräume gilt: Gemütlichkeit, Behaglichkeit und Bequemlichkeit. Das Innere des Hauses ist darum ein verwickelterer Organismus, als der des deutschen Landhauses, eines in Rechteckformen gezwängten Baues, der durch allerlei Verzierungen »wild« gemacht worden sei. Mittelpunkt des englischen Hauses ist der Drawing-Room mit seinen vielseitigen Bestimmungen. Er ist das Gebiet der Hausfrau und hat als Reich des Hausherrn die Bücherei gegenüber, der sich als weiterer grundlegender Bestandteil das Eßzimmer und das später hinzukommende Billardzimmer zugeselle. Bestimmend für die Unterschiedlichkeit des Hauses von der deutschen Anlage ist demnach vor allem, daß das Haus der eigenen Bequemlichkeit und in seinen Haupträumen von Umfang, nicht wie bei uns, der Repräsentation und der Gesellschaftspflicht diene. Dieser genügten im englischen Hause die je nach der Größe der Anlage in großer Zahl üblichen Gastzimmer (Fremdenzimmer). Ein weiteres Mittel für gesellschaftliche Zwecke ist die Empfangshalle, ein Teil des Hauses, der nach Maßgabe des Reichtums seines Besitzers mit viel Liebe und Geld ausgestattet werde. Ungleich mehr Platz wie der kontinentale Villenbesitzer räumt der Engländer seinen Wirtschaftsräumen ein, denen er im Gegensatz zu den Festlandbewohnern, die sie auf den fünften oder gar nur den zehnten Teil des verfügbaren Platzes beschränkten, ein Drittel des Hauses überläßt. Dabei hat der Engländer trotzdem das Prinzip, die Dienerschaft von der Herrschaft zu trennen, und die Anlage läuft nicht zuletzt darauf hinaus, diese Trennung zu einer für beide Teile befriedigenden Lösung zu bringen. Im Garten lassen sich Teilungen nach den einzelnen Zweckbestimmungen, wie Vergnügen, Sport, Dekoration, Nutzbarkeit unterscheiden. Bekannt ist, daß neuerdings eine Bewegung eingesetzt hat und auch Anhänger findet, die das Landhaus und den Garten mehr der Pflege der heimischen Pflanzenwelt zurückgeben will und damit die Loslösung von der verschwenderischen Pracht, die gerade in dem importfreundlichen England mit außereuropäischen Pflanzen getrieben wird, entgegentritt. Im allgemeinen schickt man sich jetzt an, zum alten Bauerngarten zurückzukehren und somit auch nach dieser Seite der Einfachheit und Schönheit recht zu geben. Von den Innengegenständen des Hauses führte Muthesius als charakteristisches Merkmal des Hauses den Kamin an, dieses Zentrum englischer Behaglichkeit und viel besungene malerische Mittelstück der Villa, dem neben dekorativen und hygienischen Zwecken wohl auch ein Stück symbolischer Bedeutung anhaftet. Wie erinnerlich, hat man ja auch mit diesem Zubehör der bequemen und stimmungsvollen Häuslichkeit bei uns in Deutschland, wo der Kamin vordem in der aristokratischen Welt genugsam Mode war, wieder den Anfang gemacht. Gesundheitlichen Ursachen verdankten, wie der Vortragende am Schlusse seiner beifällig aufgenommenen konzentrierten Darlegungen noch einschaltete, auch die Umformungen hinsichtlich der Vorhänge, Betteinrichtungen und anderer für das leibliche Wohl in Betracht kommender Gegenstände ihre Umgestaltung zur Einfachheit, zu Formen, die der Ansammlung von Staub und schädlichen Stoffen aller Art zuwiderlaufen.

H. K

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



ARCHITEKT
PHILIPP KAHM
ELTVILLE

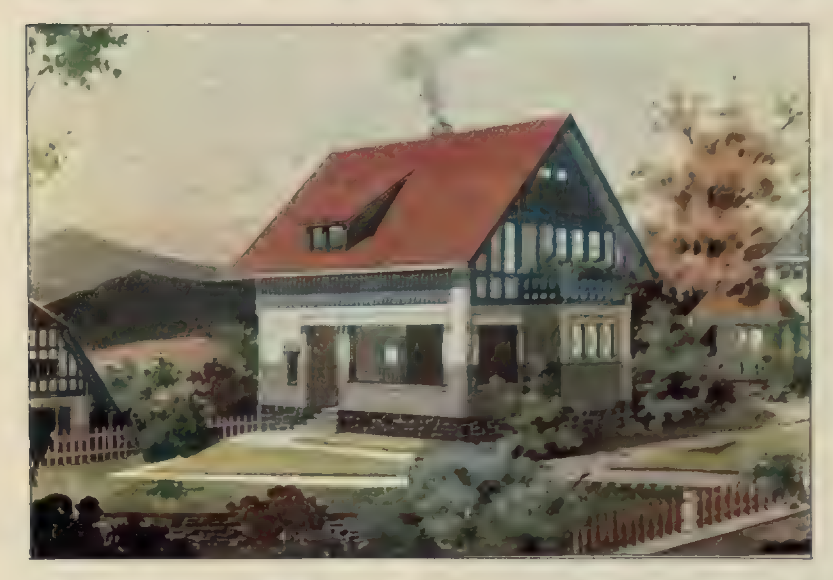
ENTWURF FÜR EIN
SOMMERHAUS IN
HARZBURG (VGL. S. 266)

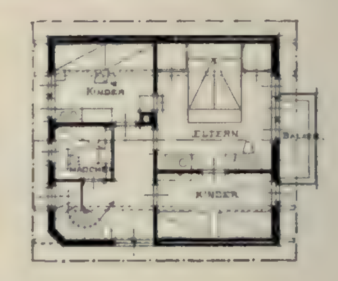
MUSTERENTWÜRFE FÜR KLEINE LANDHÄUSER IM HARZ

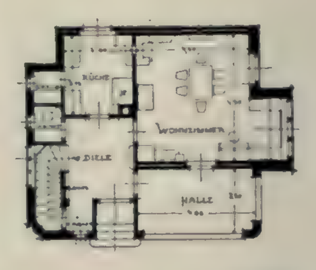
Wir suchen das Schöne nicht mehr unmittelbar um uns herum, unser Auge durchschweift immer größere Weiten und sucht auch dort die Befriedigung ästhetischen Empfindens.

Es ist nicht mehr das einzelne Haus, an dessen schöner Fassade wir unser Gefallen suchen, wir beurteilen den Einzelbau als Teil eines ganzen Straßenzuges, die Straße in ihrer Einordnung in das Dorf- und Stadtbild, das Dorf, die Stadt als belebende Teile des umfassenden Landschaftsbildes. Dieser ins Weite und Große gerichteten Anschauungsweise entspricht es, wenn vorgeschrittene Stadtverwaltungen ihr Stadtbild nicht mehr einseitig durch die Beamten des Vermessungswesens und der Bau- und Feuerpolizei, sondern vorwiegend durch künstlerisch empfindende Architekten und Gartenkünstler weiter ausgestalten lassen, und wenn Staatsverwaltungen mit weiterem Gesichtskreise die Gestaltung der Siedlungen nicht mehr der individuellen Willkür überlassen, sondern in einer auf das Schöne gerichteten Weise wirksam zu beeinflussen suchen. Sogar die großen Forstkulturen werden nicht mehr ausschließlich nach den Grundsätzen der Holzgewinnung bewirtschaftet; es gibt bereits Verwaltungen, die den Forstbeamten für die Entstellung des Landschaftsbildes verantwortlich machen. Trotz dieser in hohem Maße befriedigenden Gesamtrichtung weisen unsere städtischen und ländlichen Siedlungen, namentlich aber auch die überall im Reiche in der Umgebung der Großstädte und in anmutigen Landschaften entstehenden Kolonien ein wenig erfreuliches Durcheinander von Bauformen auf, die sich nicht nur gegenseitig stören, sondern einen befriedigenden Gesamteindruck geradezu nicht aufkommen lassen.

Wie ist diese auffallende Erscheinung zu erklären? Aus vorwiegend wirtschaftlichen Momenten! Die Harmonie in Bauweise, Material und Farbe, die uns bei älteren Stadt- und Dorfsiedlungen so erwärmt, sie unserem Gemütsleben näher bringt, erklärt sich aus der Tatsache, daß die Bewohner solcher Siedlungen früher, bei den unentwickelten Ver-





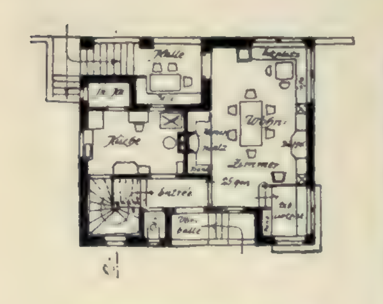


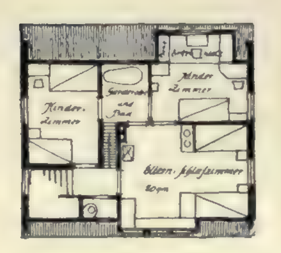
ARCH. A. ERLEBACH-MEISZEN

ENTWURF FÜR EIN SOMMERHAUS IN HARZBURG

kehrsverhältnissen, ihre Baumaterialien einheitlich aus der nächsten Umgebung entnahmen, weil der Transport von weiter her zu kostspielig geworden wäre. Die Bauausführung aber war ebenfalls an den Ort gebunden, die Baugewerke hielten den fremden Einfluß oder gar Zuzug fern. So konnte die Bauweise wohl zeitlich bestimmte Entwicklungsperioden zeigen, aber räumlich blieb sie stets im Grunde gleichartig. Mit der Aufhebung aller dieser Beschränkungen und Gebundenheiten vollzog sich ein unbeschränkter Umlauf der Ideen und der Materialien, und daraus entstand an vielen Orten ein buntes Durcheinander aller nur denkbaren Bauformen.

Außerordentlich ungünstig beeinflußt wurde diese Entwicklung durch die an sich so nützliche Einrichtung der Baugewerbeschulen, die bei ihrem Schülermaterial zwar technische Ausbildung und praktisches Verständnis, aber kein architektonisch feineres Gefühl herausbilden konnten, dadurch aber verschuldeten, daß die unter der Wohltat der Gewerbefreiheit alljährlich massenweise in die Praxis eintretenden Werkmeister als Bauunternehmer auch das Bauwesen beherrschend beeinflußten. Die







ARCH. PHILIPP KAHM-ELTVILLE
ENTWURF FÜR EIN SOMMERHAUS IN HARZBURG (VGL. SEITE 265)



Bauherrn nämlich, die irgendwie am Bau zu sparen gedachten, glaubten jetzt, an dem künstlerisch geschulten Architekten zuerst sparen zu können, und so entstand allenthalben eine Maurermeister-Architektur plumpsten, rohesten Aufbaues, schreiender Farben, unschönster Verzierungen und Verzerrungen, die nur einen gemeinsamen Vorzug hatten, solide zu sein und den baupolizeilichen Vorschriften zu entsprechen. Was die bau- und feuerpolizeilichen Vorschriften und die Bebauungspläne der Stadtverwaltungen an dieser Entwicklung mit verschuldet haben, das möge man bei SITTE, HENRICI, SCHULTZE-Naumburg u. a. nachlesen.

Die üblen Erscheinungen, welche diese Entwicklung zur Folge hatte, mußten sich bis zum Aeußersten steigern, ehe die Reaktion dagegen in weiteren Kreisen der Gebildeten wachgerufen wurde. Jetzt, das darf man wohl sagen, ist die Gegenbewegung hinreichend erstarkt, so daß sie aus eigener Kraft fortleben wird, und es ist durchaus richtig, daß die Regierungsbehörden selbst sich dieser Gegenbewegung angenommen haben und durch Aufklärung, wie auch durch Preisausschreiben auf die Gewinnung von Bautypen Bedacht nehmen, welche dem besonderen Charakter der Landschaft und der Bevölkerung angepaßt sind. Es war ein verhängnisvoller Irrtum, zu glauben, es genüge, ein an sich schönes, architektonisches Vorbild von irgendwoher aus Stadt oder Land zu nehmen und irgendwohin in die Großstadt, in die Villenkolonien, in das Dorf zu versetzen, oder, wie in Darmstadt, eine Fülle an sich interessanter, aber grundverschiedener Bauten auf einem Platze zusammenzubringen. Das Verantwortlichkeitsgefühl für das, was der Landschaft oder der Umgebung angepaßt war, das Gewissen war verloren gegangen, das den einzelnen abhalten mußte, mitten in die Ruhe der Formen und Farben seiner Umgebung die Unruhe und den Kontrast zu setzen. Dieses Gewissen ist besonders durch den Bund für Heimatsschutz, durch Vereine zur Erhaltung der Naturdenkmäler und durch eine ganze Anzahl hochverdienter Vorkämpfer wiedererwachten künstlerischen Gesamtempfindens geweckt worden, und es wird wach und geschärft bleiben gegenüber allen, die sich an ihm versündigen. Im Zusammenhang mit dieser Gesamtbewegung ist auch das Preisausschreiben



ARCH. A. F. M. LANGE-BERLIN • ENTWURF FÜR EIN SOMMERHAUS IN HARZBURG

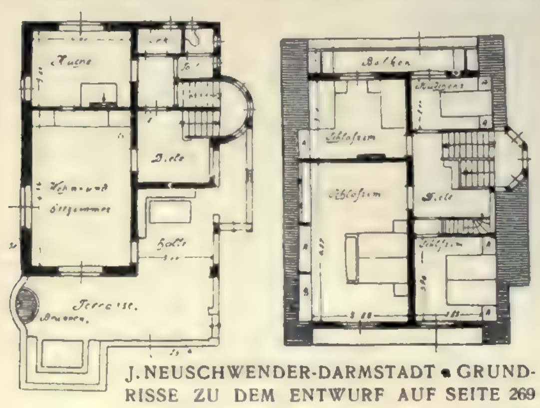




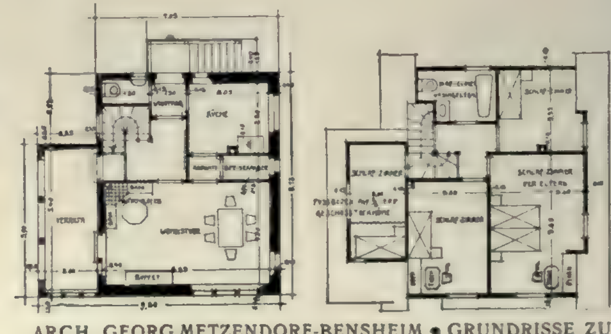
ARCH. GEORG METZENDORF-BENSHEIM • ENTWURF FÜR EIN SOMMERHAUS IN HARZBURG

zu verstehen und zu beurteilen, von dem ich hier kurz berichten will.

Der Zweck des Preisausschreibens war, empfehlenswerte Muster für den Bau kleiner, der Gebirgslandschaft des Harzes besonders angepaßter reizvoller Landhäuschen zu gewinnen. Die Veranstalter des Ausschreibens, Braunschweiger Herren, die in Bad-Harzburg ihre Landhäuser hatten, sowie der Bürgermeister und der Badekommissar dieser Stadt, sahen sich dazu veranlaßt, weil sie mit Bedauern in Bad-Harzburg und anderen Harzorten die betrübende Beobachtung gemacht hatten, daß die landschaftlich so unvergleichlich schön gelegenen Siedelungen durch aufdringlich geschmacklose und rohe Massivbauten mehr und mehr ihren Charakter verloren. Sie waren überzeugt, daß hier mit bloßer Aufklärung nichts zu erreichen war, es mußte durch bessere Vorbilder vor allem erst Verständnis für das Einfach - Schöne geweckt werden. Gerade deshalb bildete auch den Gegenstand des Preisausschreibens keine kostspielige Villa, sondern ein einfaches kleines Landhäuschen, das in der Herstellung nicht teurer als 7500 M. werden sollte. An beachtenswerten Vorlagen und Sammlungen für Villen größeren Stils fehlt es ja nicht, und unter ihnen befindet sich auch manches, was bei verständnisvoller Auswahl sehr wohl in die Gebirgslandschaft hinein gehört. Was aber wirklich als ein Mangel empfunden wurde, waren Vorbilder für kleinere Landhäuser, die



J. NEUSCHWENDER-DARMSTADT • GRUNDRISSE ZU DEM ENTWURF AUF SEITE 269

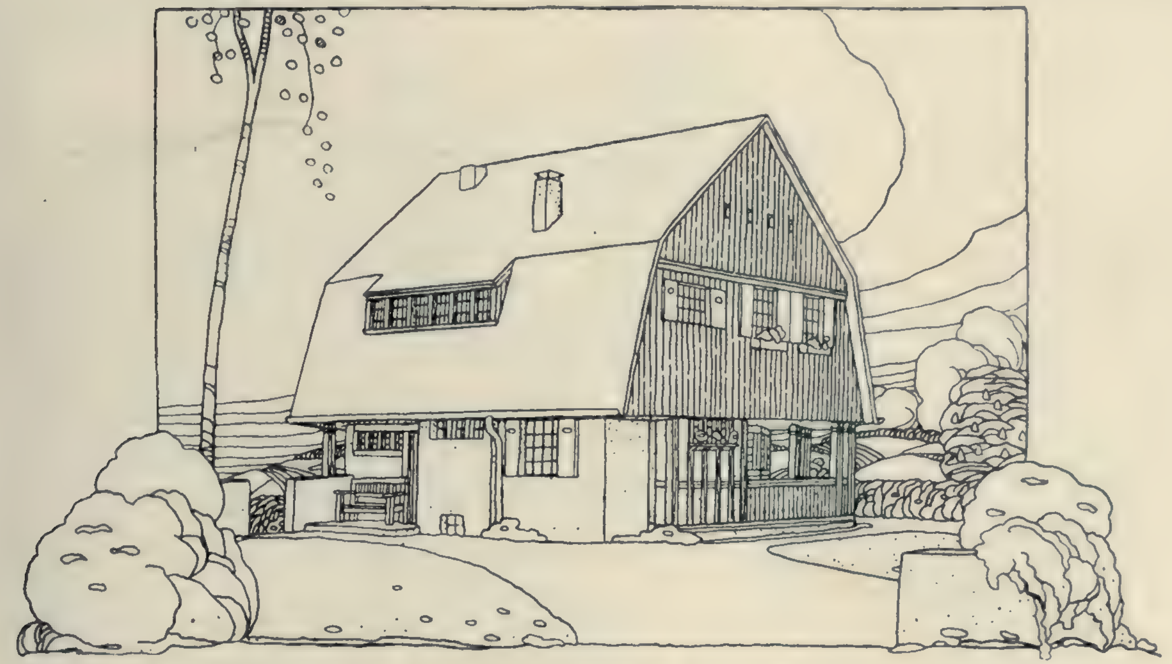


ARCH. GEORG METZENDORF-BENSHEIM • GRUNDRISSE ZU DEM SOMMERHAUS IN HARZBURG (ABBILDUNG SIEHE OBEN)

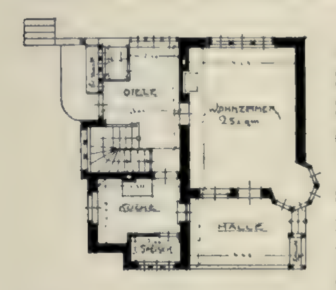


J. NEUSCHWENDER-DARMSTADT

ENTWURF FÜR EIN SOMMERHAUS IN HARZBURG
2. PREIS (GRUNDRISSE SIEHE SEITE 268)



ARCH. HANS JOSEF ZECHLIN-BERLIN ENTWURF FÜR EIN SOMMERHAUS IN HARZBURG (3. PREIS)



den mittleren Bürger, der sich einen kleinen Sommersitz schaffen will, frei macht von der Schablone der Maurermeister-Architektur. Um dies gleich vorauszuschicken: der Erfolg des Preisausschreibens war beispiellos. Trotz der scharfen Bedingungen und trotz der verhältnismäßig niedrigen Preise, die ausgeworfen waren, machten sich über 1300 Architekten an die Aufgabe, und 665 reichten fertige Entwürfe, zum Teil in verschiedenen Variationen ein, so daß es eines Möbelwagens bedurfte, um das gesamte Material in den Ausstellungsraum zu bringen. Die Wettbewerbsbedingungen waren kurz zusammengefaßt folgende:

Das für den Sommeraufenthalt einer bürgerlichen Familie bestimmte Landhäuschen sollte eine vollständige Wohnung für eine Familie mit drei bis vier Kindern enthalten, nämlich ein Wohnzimmer von 25 qm Grundfläche, ein Schlafzimmer der Eltern, zwei bis drei Schlafzimmer für Kinder und ein Dienstmädchen und eine bedeckte offene, zugfreie Halle, geräumig genug, daß die Familie darin essen konnte, außerdem als Nebenräume eine kleine Küche mit Speisekammer, ein kleiner Keller und Abort mit Wasserspülung.

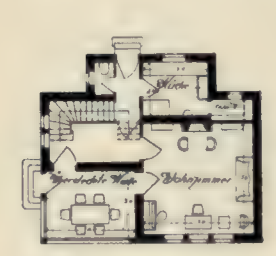
Erwünscht, aber nicht notwendig waren schließlich ein kleiner Balkon und eine kleine Waschküche im Keller. Die Schlafräume sollten in das Obergeschoß gelegt werden. Der Berechnung sollte ein Grundpreis von 16 Mark für den Kubikmeter zu Grunde liegen.

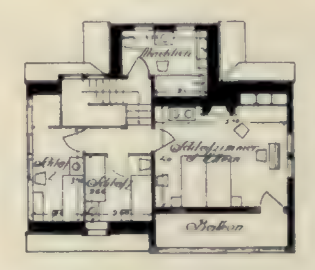
Ganz wesentlich für die gestellte Aufgabe war die Bedingung, daß das zu erbauende Häuschen nicht den Charakter der üblichen, mit Formenwust überladenen Unternehmerbauten erhalten, sondern in einfachster Formengebung sich schlicht und malerisch der schönen Landschaft anpassen sollte. Ein besonderer Stil war nicht vorgeschrieben, doch sollten die im Harze üblichen heimischen Bauweisen vor fremdländischen Formen bevorzugt werden. Sehr zweckmäßig war es, wie der Erfolg lehrte, daß ein bestimmtes Grundstück nach Höhenlage, Wetterseite und Ausblick, landschaftlicher Umgebung und Wegführung für die Entwürfe festgelegt war.

Eine Fülle reizender Entwürfe hat bewiesen, daß die Aufgabe verständnis- und liebevolle Aufnahme in der deutschen Architektenwelt gefunden hat. Es fiel den Preisrichtern schwer, unter dem vielen Guten das Beste auszuwählen. Eine Auslese von nicht weniger als 200 Entwürfen kamen in die engere Wahl, aus denen wieder in die engste Wahl 35 und schließlich für die Preisverteilung und den Ankauf zehn Entwürfe gelangten.



ARCH ERNST RANG & ARNOLD SILBERSDORF-BERLIN • ENTWURF FÜR EIN SOMMERHAUS IN HARZBURG (I. PREIS)





Man kann über die Richtigkeit der schließlich getroffenen Auswahl verschiedener Ansicht sein — es hat nicht an abweichenden Urteilen gefehlt, die zum Teil andere Entwürfe höher als die preisgekrönten bewerteten, — die Auswahl unter dem unübersehbar Vielen und Schönen war schließlich von Einzelheiten abhängig geworden. Die Veranstalter haben sich dadurch geholfen, daß sie sämtliche in die engere Wahl gelangten 200 Entwürfe zur Ausstellung brachten und es jedem überließen, sich auch sein eigenes Urteil zu bilden.

Was hat nun die Veranstaltung an allgemeinen Gesichtspunkten ergeben? — Die meisten Entwürfe waren auf zu geringer Grundfläche aufgebaut, sie ragten zu sehr in die Höhe und zeigten nicht das Behagliche, Sichere einer breiten Auflagerung. Die Schuld daran trugen nicht die Künstler, sondern die Bedingungen des Preisausschreibens, die ein oberes Stockwerk und obendrein noch ein für eine Waschküche verwertbar hohes Kellergeschoß bedingten. Ich halte das jetzt für einen Fehler unseres Programms. Unser deutscher Landhausbau leidet, namentlich gegenüber dem englischen und dem amerikanischen, viel zu sehr unter der allzugroßen Sparsamkeit bei der Bestimmung der Grundfläche. Wir türmen auf unzulänglichem Baugrunde zu hoch auf, weil wir an Grundstück und bebauter Fläche sparen wollen. Wer sich aber den Luxus eines Landhauses leisten will, muß auch die Mittel besitzen, ihm eine entsprechende Grundfläche zu geben.

Weiter schien mir, als ob häufig zuviel in die Außengestaltung gelegt werden sollte, die bei so bescheidenen Baukosten unbedingt schlicht und ruhig zu halten war. Im Gegensatz hierzu war die innere Anordnung zumeist nebensächlich, ideenarm, ja oft unpraktisch behandelt. Und doch hätte gerade im Innenausbau die Eigenart und der Ideenreichtum voll zum Ausdruck gelangen sollen.

Welche praktische Wirkung hat schließlich unsere Arbeit gehabt? Ist der Zweck einer Geschmacksbildung erreicht worden? Im beschränkten Sinne kann die Frage bejaht werden. Da wo die Entwürfe zur Ausstellung gelangten — sie blieben bestimmungsgemäß zu diesem Zwecke für den verflossenen ganzen Sommer zur Verfügung des veranstaltenden Komitees — haben sie unbedingt nützlich und anregend gewirkt.

Dr. STEGEMANN-Braunschweig

Eine ausführliche Publikation über das Preisausschreiben mit 81 Abbildungen erschien unter dem Titel »Harzhäuser«, herausgegeben von A. NEUMEISTER im Verlag von SEEMANN & CO., Leipzig. Preis M. 6.50.

HANS OFNER-WIEN

Ob denn moderne, durchaus in den fortschrittlich errungenen Anschauungen der Gegenwart lebende Menschen wirklich sich wohl fühlen, wenn daheim altgeschichtlicher Hausrat sie umgibt? Stellen sie sich nicht bewußt in Gegensatz zu den Einrichtungen der Straße, der Oeffentlichkeit überhaupt, denen sie sich draußen nicht entziehen können, ja wahrscheinlich nicht einmal wollen? Das elektrische Licht etwa und eine vereinfachte Beheizung oder einzelne bequeme Möbelstücke mag keiner innerhalb seiner vier Wände vermissen. Und trotzdem entschließen sich — verhältnismäßig — nur wenige, bei Neuanschaffungen von Grund aus mit den längstvergangenen Formen der Wohnungseinrichtung zu brechen, ein Widerspruch zu ihrem sonstigen Wesen, der freilich nicht so sehr aus meist schlummernden ästhetischen Erkenntnissen als aus sozialen Ursachen zu erklären ist. Anderseits wird niemand das wertvoll Vorhandene, daran uns das Gefühl für das künstlerische Element bindet, unbedingt beiseite schieben dürfen; was diese Zeilen ablehnen, sei dennoch mit aller schuldigen Achtung für das von den Vorfahren Ueberkommene gesagt.

Die eingangs getanen Fragen drängten sich mir jüngst wieder in der Winter-Ausstellung des „Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie" auf, wo in historischen Stilen ausgeführte Interieurs bevorzugt erschienen. Ob nun die prunkende Renaissance oder schwachsüchtiges Biedermeiertum als Vorbild diente, gleichviel, man wurde an die offenbar fälschlich tot und begraben geglaubte Verkleidungsmode unseres Kunstgewerbes erinnert. Gerade an solcher Stelle, die bestimmt ist, ein Beispiel zu geben, wirkte es verwirrend, daß nebenbei auch moderne Einrichtungen zugelassen waren; nichts kann ärger zur Mißerziehung des Publikums beitragen. Im schroffsten Gegensatz hierzu stand, was an anderem Orte die „Wiener Werkstätte" zeigte, deren künstlerische Leiter unbeirrt ihre eigenen Wege gehen, abgekehrt von irgend welcher Rücksicht auf eingebürgerte und in übel angewandter Wiederholung verschlechterte Formen. Aus der Verleugnung des Zusammenhangs mit dem für uns zum Widersinn Gewordenen ist es zu erklären, daß eine junge Generation vorerst alles zierende Gekräusel verbannte und sowohl im konstruktiven Gefüge wie im ornamentalen Schmuck geradezu spitzfindig sich auf das Einfache beschränkte.

Es braucht die bekannte Genealogie dieser Künstler nicht erst noch einmal ausführlich dargelegt zu werden. Dem großen An- und Aufreger Otto Wagner, dessen Schüler Josef Hoffmann weiters der Lehrer von Hans Ofner war, verdanken sie viel. Obwohl der Letztgenannte nicht dem engeren Kreis des erwähnten Privatunternehmens angehört, befolgt er, von denselben Anschauungen erfüllt, dieselben Grundsätze in seinem Schaffen. Er ist aus der Schule eines Architekten hervorgegangen, die nicht allein das Geradlinige besonders gern anwendet, sondern auch im künstlerischen Charakter Geradsinnigkeit entwickelt. Unnötig, die vielberufenen Schlagworte vom Zweckbewußtsein und von der Materialgerechtheit zu wiederholen. Daß sie befolgt werden, ist doch eine selbstverständliche Voraussetzung für die Erörterung jedweden künstlerischen Gebietes. Ebenfalls befürchte ich, eine Verletzung des guten Tons zu begehen, wollte ich die bis zum Ueberdruß herbeibemühte „Kultur" noch einmal aufpflanzen; der Begriff geht weiter zurück als der mit ihr neuerdings betriebene Kultus.

Um zur Sache zu kommen: die von Ofner unterschriebenen Illustrationen bekunden, daß ihm vor allem daran gelegen ist, sich angemessen auszudrücken. In den vorgeführten Gegenständen gibt es kaum etwas Mißverständliches oder etwas, das gegen einen gepflegten Geschmack verstößt. Um so mehr darf man auf Ofners persönliche



HANS OFNER-WIEN
SILBERNER TAFELAUFSATZ



ARCH. HANS OFNER-WIEN — ATELIER DES KÜNSTLERS

Neigungen schließen, als er einen Einblick in seine eigene Behausung gestattet. Da haben wir das Zusammenspiel einer kleinen Wohnung, der eines Junggesellen, wodurch das Fehlen der Wirtschaftsräume erklärt wird. Man wollte denn als einen solchen das sogenannte Frühstückszimmer betrachten, einen gemütlichen Unterschlupf für alle Gelegenheiten, dessen sichere Geborgenheit bloß durch die scheinbar unsichere Kugelbasis der Taburetts gestört wird. In dem Atelier sieht es in Wirklichkeit nicht so parademäßig weiträumig aus. Da häufen und drängen sich auf Tischen und in Glaskästen die Gegenstände, an deren Erfindung und Herstellung OFNER unermüdlich arbeitet. In der Kunstgewerbeschule hat er außer dem Unterricht HOFFMANNS und dem in den Klassen der Nebenfächer nur bei ADELE VON STARK, in der Versuchswerkstatt für Emailtechnik, eine Vorbildung genossen. Das fertige Können brachte erst die Praxis, die zu rührigem Umtun bei den verschiedenen Handwerkern zwang. Bis die großen Aufträge kommen, die sich an den Architekten wenden, wird die Vertrautheit mit dem Kleinwesen einer Wohnung und dessen Herstellung auch erworben sein. Die Schulung des Auges, das Farben wählt und Umrisse bestimmt, tut es nicht allein, die Hand muß willfährig sein, weil nur dann die Ausführbarkeit der Entwürfe ermessen werden kann. Die Kenntnis mancher Rohstoffe ist bei Tischlern und in Textilfabriken zu erwerben. Ferner wird gebosselt und gehämmert, um die Treibarbeit zu lernen und durch Narben das matte Metall zu wechselnder Wirkung zu bringen. Besonders viele Versuche, die durch kein Mißlingen entmutigen durften, galten dem spröden Email, auf dem blanke Linsen („Flinserln" heißen sie beim Wiener) eingeschmolzen, einen besonders hübschen Effekt ergeben. Die anmutigsten Leistungen sind wohl die Gürtel, deren Schließen, entweder nur durch Stege oder durch Zellenemail geschmückt, in der Farbe jedesmal genau



ARCH. HANS OFNER-WIEN ATELIER DES KÜNSTLERS

mit den aus farbigen Lederstreifen geflochtenen Bändern übereinstimmen. Zur Abwechslung wird zwischen der Arbeit an ernsthafteren Gebrauchsgegenständen eine leichtere Beschäftigung, wie das Bemalen von Holzdosen, vorgenommen oder als Belohnung nach dem Zustandebringen eines schwierigen Stückes das rein ästhetische „Gustieren" der Halbedelsteine, der Chrysoprase, Türkise, böhmischen Granaten, auch des Lapislazuli und der Korallen. Eine beliebte spielerische Uebung sei nicht vergessen, nämlich das Verknüpfen von Perlen aus Glasfluß, Holz, Wachs, Zelluloid zu Ketten, die dann, ähnlich den Geduldschnüren der Orientalen, durch müßige Finger gleitend, dem Tastsinn einen gewissen Rhythmus mitteilen.

So ungefähr ist die Tätigkeit eines Mitkämpfers für eine große künstlerische Neuordnung beschaffen. OFNER befindet sich immerhin, während er auf sich selbst gestellt ist, noch in Reih und Glied; aber es verlohnt sich immer, nicht allein die Führer, sondern auch einen oder den andern aus der Anhängerschaft zu kennen, die ihrem Vorgehen gehorcht. Ist der Schulsack auch wohl gefüllt, mag vielleicht sogar alles brauchbar sein, die richtige Verwendung und was über das regelrecht Lehrbare hinausgeht, erfolgt erst in der Praxis, die zur Freiheit geleitet. So wie sie die Vorentscheidung getroffen hat, bestimmt dann die natürliche Begabung den endlichen Ausdruck der Persönlichkeit. OFNER erfährt täglich an sich, und der Fortschritt in seinen Arbeiten bezeugt es, daß Probieren über Studieren geht.

KARL M. KUZMANY

BERICHTIGUNG

In dem Aufsatz ›Die neuen Münchener Brückenbauten‹ — auf Seite 218 des Februarheftes — ist Prof. THEODOR FISCHER-Stuttgart als Erbauer der Terrasse mit dem Friedensdenkmal an der Prinzregentenbrücke genannt. Prof. FISCHER legt Wert darauf, festzustellen, daß diese Angabe nicht zutrifft.



ARCH. HANS OFNER-WIEN

VORPLATZ MIT SCHRÄNKEN UND HEIZKÖRPERVERKLEIDUNG; WEISZER LACKANSTRICH MIT GRÜNER UND SCHWARZER SCHABLONIERUNG • •

DAS KUNSTGEWERBE ALS AUSDRUCK

(Schluß)

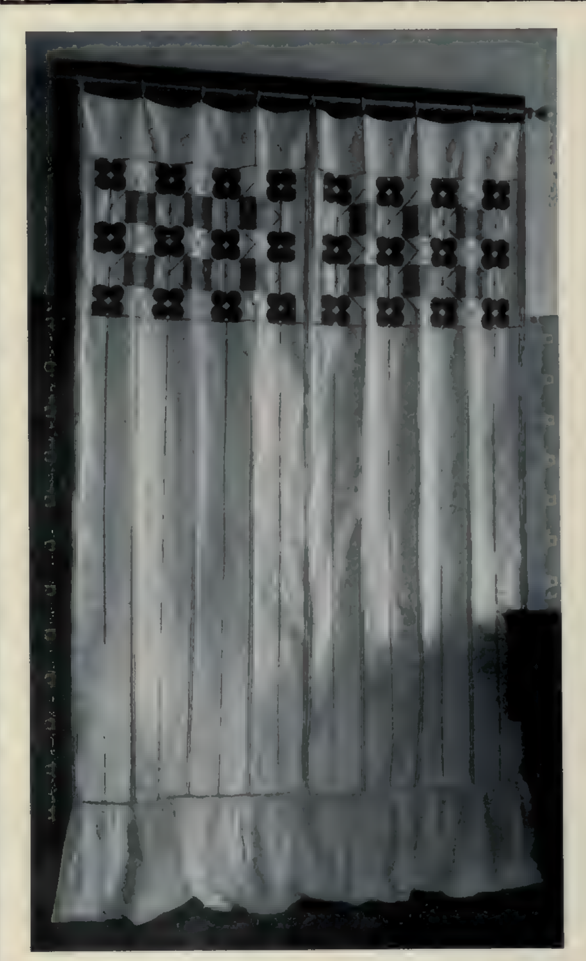
In den Textilien stehen wohl die weitesten Extreme nebeneinander. Die Kleiderstoffe sind die allernächsten Träger der Mode, und sie sind auch die unserer Person nächsten Materialien. Die Sprache des Tuches ist wohl der lauteste Dialekt in der kunstgewerblichen Sprachgruppe. Vielleicht wird eine nähere Betrachtung auch hier das physisch Gröbere zugleich als das Demokratischere erkennen und an Samt und Seide, Brokat und Spitzen den Eilschritt des Kleiderstiles vermissen. Weiterhin scheint der Gobelin oder etwa gar der Teppich überhaupt einer der „langsamsten“ von allen Stoffen zu sein. Unsere Fußteppiche lassen uns sozusagen auf Jahrhunderten wandeln. Doch auch hier wiederholt sich die Erscheinung, daß das historisch Ruhigere einst das Produktivere war; wie vom Goldkelch, so zehrt von ursprünglichen Geflechten manche Kunsttätigkeit noch auf ebensolche Zeiträume hinaus, wie jene des Beharrens von Teppichformen sind.

Neben dem Stoff als solchem waltet in diesen Dingen ganz besonders noch ein Faktor, den wir kurz als die architektonische Abhängigkeit bezeichnen möchten. Die Baukunst ist die primäre Trägerin des jeweiligen Stiles. Je mehr nun eine Spezies des Kunstgewerbes oder selbst eine Besonderheit innerhalb einer solchen von den Bauformen abhängig ist, desto rascher wird sie diesen nachfolgen, und desto mehr wird sie nach dieser Richtung ein Ausdruck des sogenannten Zeitgeistes sein. Das gilt in erster Linie von den „tektonischen“ Künsten, in ihrem engeren, auf Möbel und etwa noch auf



ARCH. HANS OFNER-WIEN — TÜRWAND DES ATELIERS (VGL. SEITE 274 U. 275)

Geräte beschränkten Sinn. Tisch und Stuhl pflegen demnach stileifriger, zeitlicher, „moderner“ zu sein, als etwa Stickereien, selbst Trinkgefäße u. dergl. Allein auch dort ist die Abhängigkeit von der Architektur und hierdurch von der Zeitlichkeit nicht ohne weiteres und nicht einheitlich vorhanden. Enthält ja doch die Baukunst selber schon mehr zeitlose Bestandteile, als es zunächst scheinen mag. Insbesondere ihre Grund- oder Kernformen bleiben sich in so weitem Maße gleich und überdauern die Ansprüche der Zeit so sehr, daß sie oft beträchtlich hinter den mehr zeitlich stilistischen Formen, den Dekorationsformen, zurückstehen. Die verschiedenen Typen von Dächern z. B. haben wenig mit dem Wandel der Zeiten zu tun. Dementsprechend halten sich auch in dem der Architektur nächstverwandten Kunstgewerbe, in der Möbelkunst, die Kern- oder Konstruktionsformen dem Baustil ferner, als es die Dekorationsformen tun; das „Gestell“ ist konservativer als der „Dekor“ und spricht mehr allgemein Technisches und allgemein Menschliches aus als dieser mit seinen oft so ephemeren Berichten. Aber selbst abgesehen davon stehen tektonische Formen, welche die Architektur wiederholen, gleichzeitig neben solchen, welche dies nicht tun, welche nicht architektonisch, sondern sozusagen technisch, speziell z. B. tischlerisch gedacht sind. Sie sprechen ebenfalls Menschliches aus, doch nicht in der Nacherzählung hinter dem Vorsprechen der Architektur, sondern direkter, unmittelbarer, origineller. Allein auch da scheidet sich noch wieder Zeitliches vom Zeitlosen: neben einem durch Jahrtausende gleichen Dreifuß steht ein Stuhl des 16. Jahrhunderts und dergleichen mehr; neben einem für jede Sitte und Kleidung passenden Bett, Schrank oder Stuhl steht ein Stück, das beispielsweise deutlich von der Kleidermode spricht und dadurch wieder dem „einheitlichen Formenwillen“ der Zeit, d. h. eben



ARCH. HANS OFNER-WIEN • TÜRVORHANG EINES SPEISEZIMMERS; WEISZES LEINEN MIT APPLIKATION IN GRÜN, ROT UND SCHWARZ

ihrem Stil, Ausdruck gibt. Auf diese Gegensätze hat namentlich A. G. Meyer im Verfolg seiner Studien über Möbelformen aufmerksam gemacht.

Dazu gehört nun auch der Gegensatz zwischen dem mehr technischen oder teleologischen und dem mehr architektonischen oder ästhetischen Geschmack einer Zeit. A. Schestag hat in seiner aufschlußreichen Studie „Zur Entstehung des Biedermeierstiles" ein Anwachsen des zweitgenannten Zuges von der Renaissance bis zu der Symmetrie-Willkür des Empire und dann seinen Ersatz durch den erstgenannten Zug im Biedermeier (dessen englischem Ursprung jene Studie hauptsächlich gewidmet ist) darzulegen versucht. Das geht nun allerdings nicht ohne fragliche historische Vereinfachungen ab: das gotische Kunsthandwerk mit seinen vielen Kirchenformen an Möbeln und Geräten und mit seinen Materialverschwendungen in den oft mauergleichen Tischbeinen u. dergl. ist keineswegs ausschließlich so zielstrebig, wie es hier erscheint, und der Biedermeierstil tritt seinem Vorgänger keineswegs so fremd und fremdländisch entgegen, wie es dort geschildert wird. Die Zweiheit dieser Prinzipien ist aber dabei jedenfalls in verdienstvoller Weise für die weitere Forschung und Diskussion bereitgestellt worden.

Die Stoffe, die wir im vorigen als die konservativeren bezeichnet haben, dürften nun auch durchschnittlich die sein, welche vom architektonischen Geschmack verhältnismäßig am meisten verschont bleiben. Sie dienen vorwiegend der kunstgewerblichen Tätigkeit, welche für sogenannte Sitten und Gebräuche schafft; haben wir hier ja doch den Ausdruck „Gebrauch" sowohl im kulturhistorischen wie auch im kunsttechnischen Sinne zu verwenden!

Wie von Urväter Gewohnheit, so wird auch von Urväter Hausrat die Trennung



DAS BÜFETT IM FRÜHSTÜCKSRAUM (VGL. SEITE 279)



ARCH. HANS OFNER-WIEN

BLICK IN DEN FRÜHSTÜCKSRAUM; MÖBEL WEISZ UND SCHWARZ LACKIERT, WÄNDE ROT UND BLAU SCHABLONIERT



ARCH. HANS OFNER-WIEN WÄSCHESCHRANK UND ANKLEIDESPIEGEL EINES SCHLAFZIMMERS (VGL. SEITE 281)

schwer. So erzählt unser Heim leicht von mehreren Generationen: etwa der Tisch von den Enkeln, die Glasgarnitur von den Eltern, der Edelschmuck von den Großeltern, und selbst das jüngst Gekaufte spricht nicht immer von der jüngsten Zeit. Auch im Kunstgewerbe können die Jungen die Alten und die Alten die wahrhaft Jungen sein.

Schließlich sind es geradezu politische Kämpfe, die im Kunstgewerbe weitergekämpft werden. Vom Nationalen gar nicht zu sprechen; aber auch die sozialen Schichtungen werden zu Form- und Stoffschichten der Kunst, ohne sie freilich allein zu bestimmen. Eine Gesellschaft, die sich, wie die spätmittelalterliche, gern beisammenhält und von vorn herein sich sozusagen öffentlich fühlt, schafft auch kunstgewerblich anders als eine, die wie die unsere sich gern zerspaltet und in aparte Individuen auflöst. Eine sachlich interessierte spricht auch künstlerisch anders als eine persönlich interessierte und führt auch am ehesten zu den Formen, die nichts so sehr wie den Ausdruck einer Konsistenz vermissen lassen und so am Ende die künstlerische Formensprache eher um Sprachstörungen als um neue Ausdrucksmittel bereichern.

Hans Schmidkunz



ARCH. HANS OFNER-WIEN • SCHLAFZIMMER; WEISZER LACKANSTRICH U. GRAUE TUCHBESPANNUNG (VGL. S. 280)

DER WILLE ZUR SCHÖNHEIT

Zum Sehen geboren
Zum Schauen bestellt.
Goethe

Wenn wir heute durch eine moderne Kunst- oder Kunstgewerbe-Ausstellung gehen, so sind wir erstaunt über die Fülle und Manigfaltigkeit des Gebotenen. Auch die vorzüglichen Vervielfältigungen in Bild und Form haben die Kunstschätze vieler Jahrhunderte den Gebildeten nahe gebracht.

Die modernen Wohnungseinrichtungen legen vielfach ein beredtes Zeugnis ab vom verbesserten Geschmack, von der künstlerischen Bildung und dem ästhetischen Bedürfnis. Wenden wir aber den Blick von dieser anziehenden Umrahmung auf die Besitzer dieser Herrlichkeiten selbst, so macht das Gefühl des ästhetischen Wohlbehagens häufig ganz anderen Gefühlen Platz. Es scheint, als ob sie nicht so recht hineinpassen in diesen selbstgewählten stimmungsvollen Rahmen, als



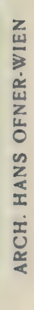
ARCH. HANS OFNER-WIEN — AUS EINEM SCHLAFZIMMER (VGL. SEITE 280 U. 281)

ob körperliche (und im Gefolge davon auch geistige) Schwerfälligkeit sie gar zu bald wieder hinabziehen in die Trivialitäten des Alltagslebens, und besonders ihr eigener Körper ist ihnen nicht Gegenstand ästhetischer Betrachtung und Vervollkommnung. Was über Toilettefragen hinausgeht, verliert ihr intensives Interesse. Gerade hierin will die Verfasserin des Buches „Körperkultur des Weibes"*), Frau Dr. BESS M. MENSENDIECK, Wandel schaffen. Sie lenkt das Interesse ab von den Aeußerlichkeiten des Lebens auf den eigenen Körper, die menschliche Figur, die Goethe das A und O aller Dinge nennt. Sie versucht, die Harmonie der Schönheit der Umgebung mit der harmonischen Darstellung der körperlichen Erscheinung in Einklang zu bringen.

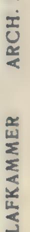
In folgendem will ich nun versuchen, zu zeigen, in wiefern „der Wille zur Schönheit" die treibende Kraft ist, die Frau Dr. MENSENDIECKS Arbeit entstehen ließ. Wenn man dies Buch mit anderen, ähnlichen Veröffentlichungen vergleicht und ihre Ideen mit den verschiedenen, oft reklamehaft angepriesenen Systemen, so mag es für den Uneingeweihten schwer sein, die richtige Wahl zu treffen. Wer dann aber in die Lektüre des Buches eingedrungen ist, wer angefangen hat, daraus zu lernen, der wird schon bei den ersten Erfolgen an sich selbst merken, daß er jetzt erst anfängt, zu „sehen" im Sinne der Verfasserin. Das Urteil wird dann nicht lauten:

*) Körperkultur des Weibes. Praktisch-ästhetische und praktisch-hygienische Winke. Von Dr. BESS M. MENSENDIECK. Mit 100 Abbildungen. Preis 3.80 M. geb. 4.50 M. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München.

VORPLATZMÖBEL



ARCH. HANS OFNER-WIEN

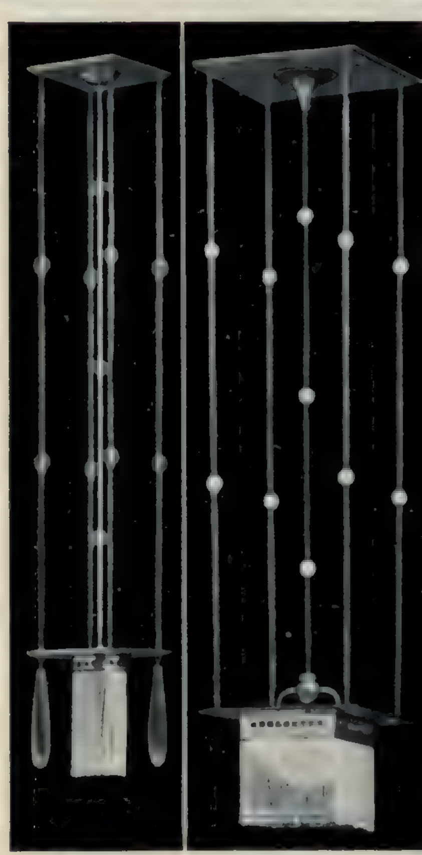




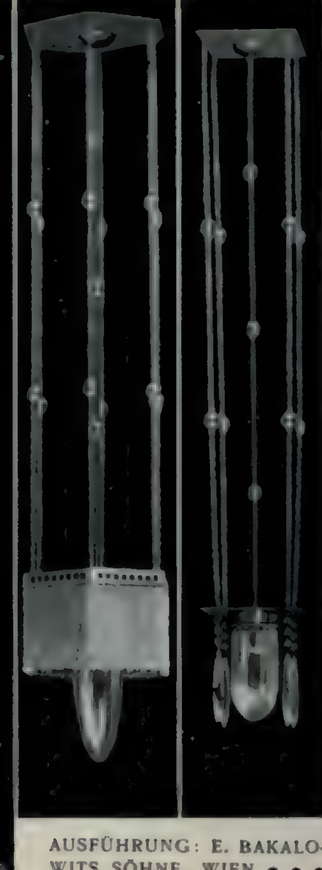
SCHLAFKAMMER



ARCH. HANS OFNER-WIEN



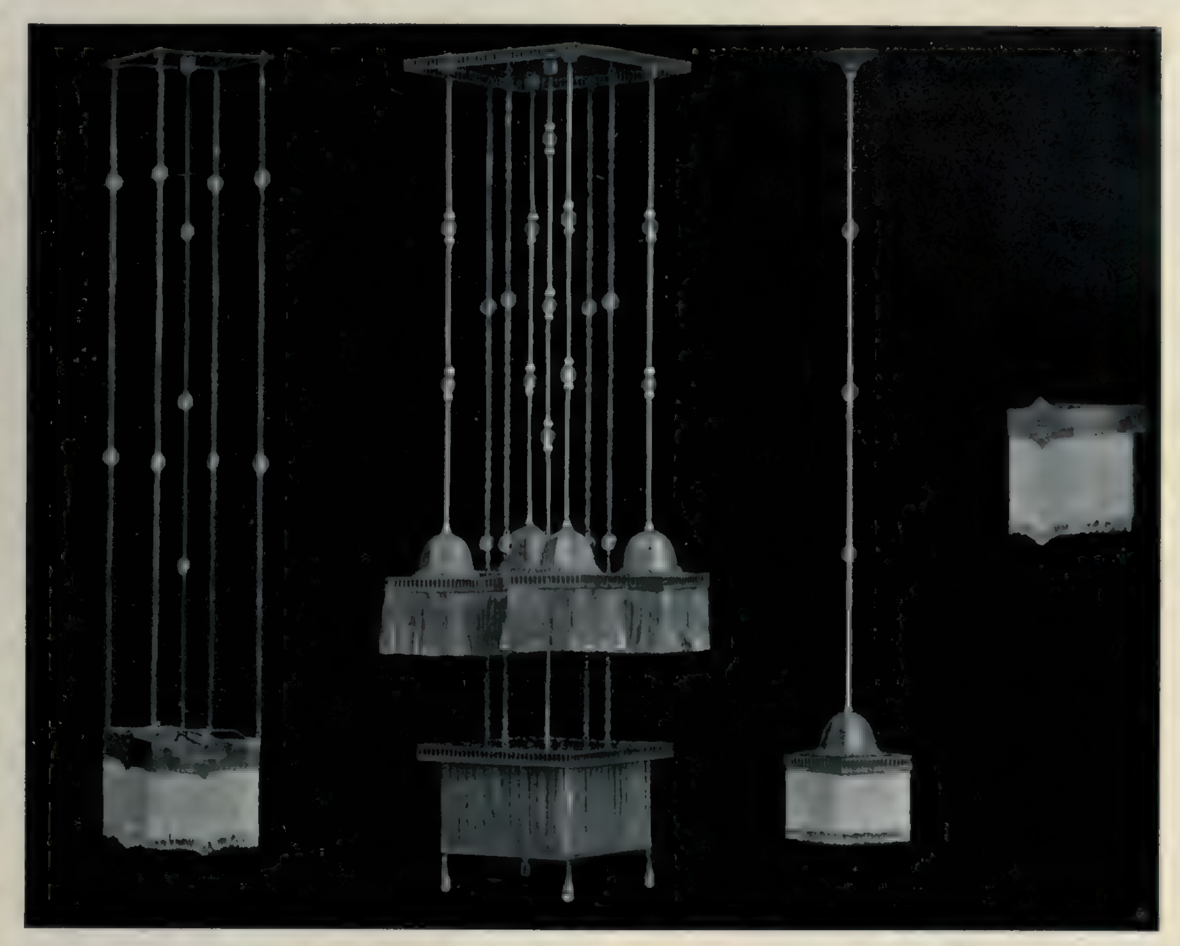




ARCH. HANS OFNER-WIEN
BELEUCHTUNGSKÖRPER

AUSFÜHRUNG: E. BAKALOWITS SÖHNE, WIEN

es ist ein gutes Buch; sondern, es ist „das Buch der Frau", ohne das sie, wie mir eine Künstlerin schrieb, leicht „zu ihrer eigenen Karikatur wird", das Buch, das sie aus niederdrückender Ohnmacht befreit, und das ihr den Mut gibt, ihre Kinder zu gesünderen und kräftigeren Menschen zu erziehen, die ohne Eitelkeit oder Geziertheit in Anmut und Würde schöne Körperformen und eine edle Haltung zur Schau tragen, sich und anderen zur Freude. Der große Lehrmeister, der die Verfasserin zu diesen sicheren und doch so überraschenden Zielen geführt hat, ist die antike Kunst selbst. Hat sie doch von der Venus von Milo ihre Atemmethode gelernt. Die Sprache, die dieses herrliche Kunstwerk redet, war allerdings nur ihr verständlich. Sie selbst lernte an der erhobenen Stellung des Brustkorbs der Venus ihren eigenen heben und wieder beweglich machen. Der Vorteil, den die Frau für Gesundheit und Schönheit dadurch erreichen kann, ist von der größten Tragweite. Auf der Beherrschung der Atemfunktion, die in der gewollten Betätigung der die Lungen umgebenden Brustkorbmuskeln ihren Grund hat (die Lunge selbst ist ein schlaffer Sack), baut sich der richtige Gebrauch der Sprache und des Gesanges auf. Ohne eine in gründlicher Schulung erworbene Atemdisziplin ist weder eine gute Haltung, noch ein edler Gang, noch ausreichende Arbeitsleistung möglich. Wer den Anweisungen der Verfasserin mit Verständnis, Energie und Ausdauer folgt, wird seine Rippenmuskulatur so stärken können, daß er des Marterinstrumentes „Korsett" wird entbehren können, der eigene gefestigte Brustkorb und die gestärkte Lenden- und Rückenmuskulatur wird ausreichenden und hochwillkommenen Ersatz bieten. Es ist dies die erste, wirklich befriedigende Lösung dieser so viel besprochenen Frage. Auf den Einwurf, daß die antiken Statuen doch auch kein Korsett getragen haben, habe ich eine „kunstverständige" Dame sagen hören: „Ja, wenn Sie der Venus von Milo Kleider anziehen, ist sie

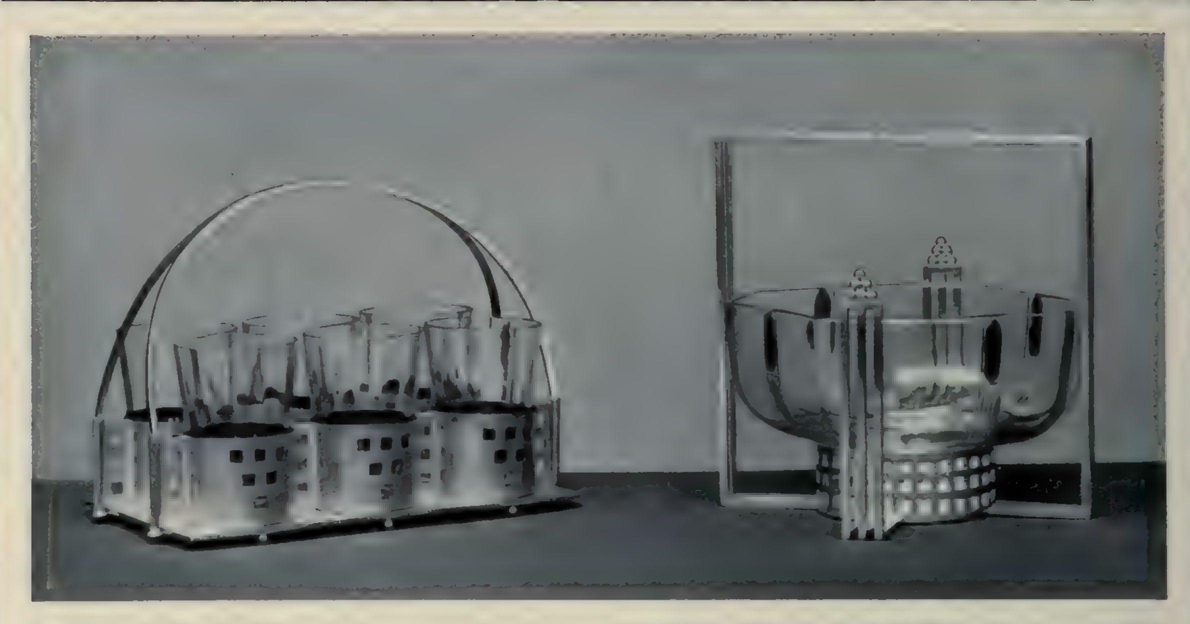


ARCH. HANS OFNER-WIEN — ELEKTRISCHE LAMPEN
AUSFÜHRUNG: E. BAKALOWITS SÖHNE, WIEN

auch nicht mehr schön.“ Denen, die von der Vorstellung, daß das Einschnüren verschönere, nicht loskommen, kann man entgegenhalten, daß gerade die um ihrer Grazie am meisten gerühmten Frauen der neueren Zeit ohne dieses äußere Mittel auskamen. Ich erinnere an Napoleons I. erste Frau Josephine Beauharnais, von der einstimmig berichtet wird, sie sei nicht schön gewesen, und deren Grazie alle Augenzeugen zu rühmen wissen; ferner an die so viel gepriesene und oft dargestellte Madame Récamier. Man denke nur an ihre bekanntesten Porträts von David und Gerard! Auch Lady Hamilton sei hier erwähnt, die durch ihre Anmut einen Goethe entzückte und Nelson so zu bezaubern verstand, daß ihr Besitz ihm über Pflicht und Ehre ging.

Aber die besten Vorbilder in Anmut und Würde bietet doch immer wieder die Antike. Auch Delsarte, von dessen Arbeit Frau Mensendieck das Beste in ihr Werk rettete, hat nur von antiken Statuen gelernt, und deren Studium gab der Verfasserin Kraft und Mut, auch der deutschen Frau eine Körperschönheit wiederzugeben, die sie scheinbar hoffnungslos verloren hatte.

Man schlage die Abbildungen 1, 2 und 3 zu den Uebungen in ihrem Buche auf und vergegenwärtige sich, was sie durch dreimonatliche Arbeit aus einer wenig gebildeten, durch schwere Arbeit zum Teil entstellten Brauersfrau gemacht hat. Freilich hat diese Frau täglich unter den Augen der Verfasserin „gearbeitet“; und diese Augen sehen mehr als andere. Sie vermitteln ihr nicht nur Schönheitsfehler, sondern sie bauen durch die ihr innewohnende Idealisierungsfähigkeit neue Schönheitswerte auf. Was das Buch nicht geben kann, und das ist sein einziger großer Mangel, das ist eben dieser Blick der Verfasserin, ihr untrügliches Urteil, ihre nie ver-



ARCH. HANS OFNER-WIEN — WASSERTRÄGER UND FRUCHTSCHALE: CHINASILBER

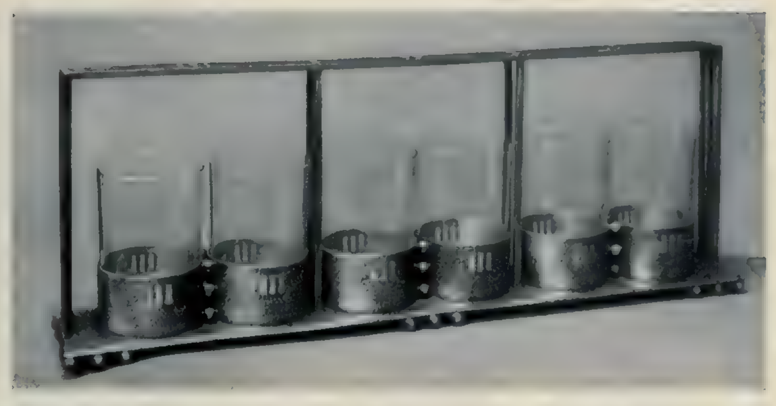
sagende Kritik, die nicht nur niederreißt, sondern aufbaut und Erfolge erzielt, die oft über alles Erwarten hinausgehen. In diesen Erfolgen steht sie allein und über allen Autoren ähnlicher Bücher, und sie verdankt sie ihren gründlichen, medizinischen Kenntnissen und ihrem feinen physikalischen Verständnis für jede Bewegungsmöglichkeit. Ihr Ziel ist vollständige Beherrschung des gesamten Muskelapparates.

Was ihre Methode, um nun doch dieses Wort zu gebrauchen, über alle anderen erhebt, ist die Vorbereitung der Muskeln zur Arbeit: die energisierte Angriffsstellung. Diese bewußte, langsame Einstellung der Muskeln zur Arbeit fehlte bis jetzt ganz im deutschen Turnunterricht. Daher führen die aus schlapper Haltung, vielfach nach Zählen ausgeführten, stoßenden Bewegungen durchaus nicht zur Erwerbung von Geschicklichkeit und Grazie. Auch hier kann ich das Zeugnis einer Künstlerin anführen, die in Berlin nach dem Zeichenexamen ihr Turnexamen gemacht hatte. „Damals, beim Turnexamen in Berlin, konnte man in Bezug auf Unbeholfenheit und mangelnde Grazie Studien machen.“ Etwas vom Willen zur Schönheit muß der Lernende der Verfasserin entgegenbringen, sonst könnte es ihm leicht an der Brücke des Verständnisses fehlen. Daß der heutige Turnunterricht das nicht leistet, was man von ihm erwartet hatte, zeigt das große Interesse, das man verschiedenen anderen Bestrebungen auf diesem Gebiete entgegenbringt. Da macht vor allem CALLISTENICS von sich reden, und doch er-



HANS OFNER-WIEN — SILBERNER TAFELAUFSATZ





HANS OFNER-WIEN • DOPPELKARAFFE AUS CHINASILBER UND ALTVERSILBERTER WASSERTRÄGER

strebt CALLISTENICS nur einen Bruchteil dessen, was die Verfasserin erreicht. CALLISTENICS kommt im besten Falle über eine schöne Linienführung nicht hinaus; es fehlt die Vertiefung, die innere Wahrheit und Würde im Anschluß an eine kräftige und doch harmonische, alles Detail umfassende Muskelausbildung, es fehlt das Raumbewußtsein und somit die echt künstlerische Plastik. Etwas näher in der Leistung kommt die DUNCANsche Tanzschule den Idealen der Verfasserin, doch rügt sie an den Kindern die schlechte Kniehaltung. Sie selbst verlangt als ästhetisches Endziel „beherrschten Kniewinkel“. Während der Wert der DUNCANschen Schule im besten Falle darin besteht, eine Anzahl graziöser Tänzerinnen auszubilden, ist das Ziel der Verfasserin, ihre Errungenschaften allen zugänglich zu machen, die von ihr lernen wollen.



OBSTKORB, CHINASILBER

Auch von den DALCROZEschen Kinderreigen wird viel Rühmendes gesprochen. DALCROZE ist Komponist und hat die glückliche Idee gehabt, seine hübschen Lieder für Kinder durch Reigen und gut angepaßte Mimik verständlicher und zugleich schöner zu gestalten. So großes Wohlgefallen diese Darbietungen mit Recht hervorrufen, kann man sie auf dem Gebiet der Körperkultur doch kaum ernst nehmen. Viel eher gehört hierher der Tanz überhaupt, den ja auch die Griechen so hoch hielten, daß Terpsichore als eine der Musen mit anderen Künsten und sogar mit den Wissenschaften wetteifern durfte.

HANS OFNER-WIEN KAKESDOSEN, CHINASILBER



HANS OFNER-WIEN — TINTENFÄSSER UND ZÜNDHOLZBEHÄLTER

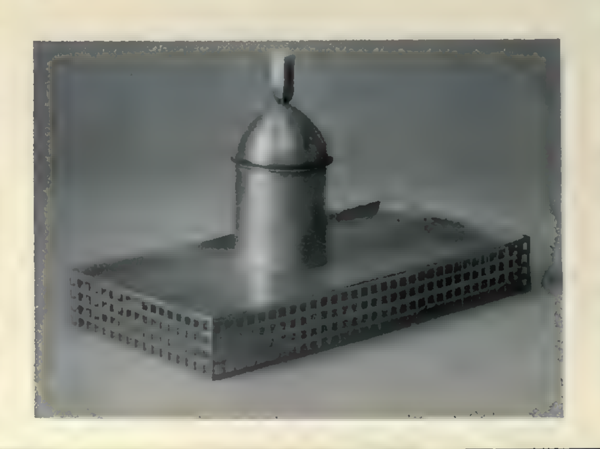
Ein verständnisvolles Eingehen auf die Ideen der Verfasserin wird auch dieser bei uns leider so dekadent gewordenen Kunst wieder neue Kraft und Würde verleihen. Auch hier dieselben Ausgangspunkte und Ziele wie bei der Antike. Immer wieder ist die reine Freude am körperlich Schönen das treibende Element. So sind es gerade meist die Künstlerinnen und Sängerinnen, die der Verfasserin das bereitwilligste Verständnis entgegenbringen, weil ja beide die gleichen Ideale: „Die Verwirklichung des Schönen“ zum Ziel haben, ihre Arbeit aus dem Boden der Kunst hervorwächst. In demselben Sinne, wie Goethe von dem „Evangelium des Schönen“ spricht, kann auch die Arbeit der Verfasserin bestehen vor seinem Urteil: „Der innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes ist der Anfang und das Ende der Kunst.“

Frau Dr. A. Olshausen-Hamburg

STUDENTEN-KUNST

EINE VERNACHLÄSSIGTE GRUPPE DES KUNSTGEWERBES

Was nützt es, jeden Tag in Wort und Schrift sowie durch das Beispiel für ästhetische Kultur einzutreten und den Kampf gegen Schunderzeugnisse aller Art zu führen, wenn es noch immer so und so viele Hintertreppen gibt, die dem Ungeschmack offen stehen? Ein derartiger Weg, vielleicht der zur Zeit gefährlichste von allen, soll diesmal näher beleuchtet werden. Die große Gefahr liegt hier darin, daß man sich an eine besonders begeisterungsfähige Gesellschaftsgruppe wendet und die großen Summen jugendlicher Begeisterung in falsche Bahnen gelenkt hat. Wir reden hier nämlich von allen Studenten-Artikeln im weitesten Sinne des Wortes.



Wenn wir bei einer armen Hinterwäldlerbevölkerung da und dort Rückständiges antreffen, so braucht uns dies nicht sonderlich wunderzunehmen. Aber bei der geistigen Elite, der Zukunft unseres Volkes, bei der deutschen Studentenschaft einer so erstaunlichen Menge geschmackloser Waren auf Schritt und Tritt zu begegnen, muß besonders schmerzlich erscheinen. Gänzlich veraltete Ladenhüter wechseln mit dilettantenhaften Erzeugnissen ab, die unter der berüchtigten Devise „Schmücke dein Heim“ entstanden sind, und wenn es gut geht, findet man ab und zu auch Objekte, bei denen einige modern sein wollende Ornamentphrasen äußerlich angeklebt sind. Sowohl in den Versammlungsorten studentischer Vereine,





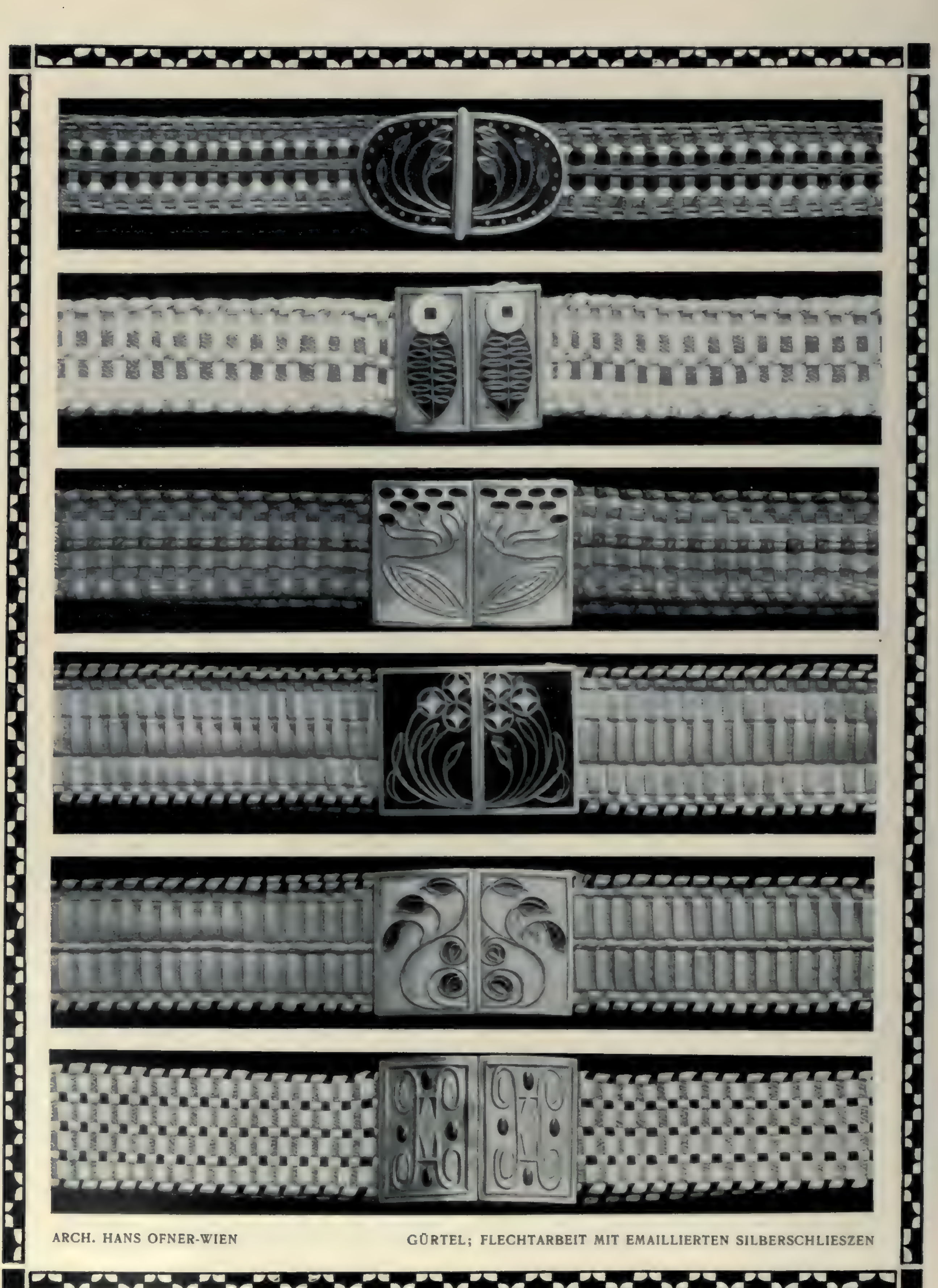
HANS OFNER-WIEN • KUPFERVASEN, SCHWARZ PATINIERT MIT WEISZ U. BLAUER EMAILAUFLAGE; TISCHGLOCKE

als auch unter persönlichen Dedikationsstücken in den Studentenwohnungen können wir lange suchen, um, wenn wir vom Glücke besonders begünstigt sind, ein einziges kunstgewerbliches Objekt zu entdecken, welches vom ästhetischen Standpunkt nicht gänzlich verurteilt werden müßte. Man braucht nur die illustrierten Kataloge selbst der bekanntesten „Studenten-Utensilien"-Fabriken in die Hand zu nehmen, um eine Vorstellung davon zu erhalten, auf welchem Niveau derartige Gegenstände stehen. Als Privatmann mag der einzelne an derartigen Erzeugnissen vielleicht weniger Gefallen finden; im Lichte seiner Couleur erscheint ihm alles anders, und man muß unwillkürlich an die Fortsetzung des bekannten Scheffelliedes denken: „Da kam der 'rausgeschmiss'ne Gast zur Hintertür herein."

Mit erstaunlich wenig Witz und Geist, aber mit viel Behagen wird eine so minderwertige Kost konsumiert, und dies ist doppelt gefährlich. Einmal vom ästhetischen, das zweite Mal vom national-ökonomischen Standpunkt. Wenn sich liebe persönliche Erinnerungen an ein studentisches Dedikationsobjekt knüpfen, wird man leicht blind gegen die ästhetischen Mängel und duldet etwas ein Leben lang in seiner nächsten Umgebung, was man sonst nicht einen Tag behalten, jedenfalls nicht selbst gekauft hätte. Die Substituierung des Erinnerungswertes an Stelle des ästhetischen Wertes trübt das Urteil. Vom nationalökonomischen Standpunkt muß man da noch hinzufügen, wie bedauerlich es ist, daß relativ enorme Summen alljährlich in allen deutschen Hochschulstädten für ganz geschmacklose Sachen vergeudet werden, während mit denselben Beträgen unser Kunstgewerbe aller Gruppen nicht unwesentlich unterstützt



KLEINE STANDUHR; WEISZ U. BLAU LACKIERT, KANTEN GLANZNICKEL, ZIFFERBLATT IN SILBER GETRIEBEN


ARCH. HANS OFNER-WIEN
GÜRTEL; FLECHTARBEIT MIT EMAILLIERTEN SILBERSCHLIESZEN



ARCH. HANS OFNER-WIEN GEKNÜPFTE HALS- UND MUFFKETTEN MIT INDISCHEN PERLEN

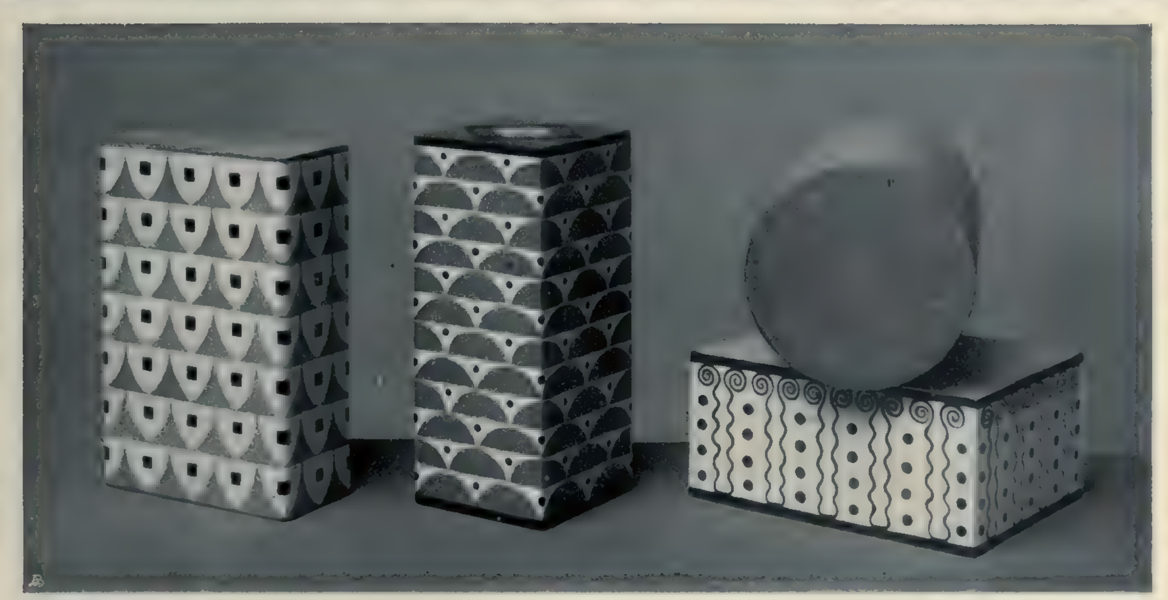
werden könnte. Der Nachteil liegt also auf allen Seiten; einen Nutzen davon zieht niemand, nicht einmal der Engrosfabrikant, denn der könnte für einen gleichen Preis, sofern die Besteller dies nur verlangen wollten, ebensoviel Besseres liefern.

Man braucht sich nur einmal in einem Kneiplokal oder auf der „Bude" eines unserer Musensöhne, welche zwar in viele Fraktionen geteilt sind, aber in diesem einzigen Punkt fast ausnahmslos miteinander übereinstimmen, näher umzusehen; die Bierseidel und Römer, meistens „altdeutsch", sind durchwegs Bazarwaren, ob sie nun aus Glas oder Ton, Holz oder Zinn hergestellt sind. Die Spazierstöcke mit den Elfenbeingriffen schauen häufig nicht anders aus, wie ihre problematischen Ahnen von der ersten Londoner Weltausstellung. Kommersbucheinbände, Paradeschläger, Zigarrenspitzen, Rauchservices, Zigarrenschränkchen und dergleichen, alles atmet Rückständigkeit; von edlen Formen, gediegenem Material, verfeinerten Ziermotiven ist sehr wenig zu spüren; wenn ein Stück besonders kostbar sein will, dann wird es mit allerlei Schmuckmotiven, womöglich im Rokokostil vollkommen überladen. Wenn nun gar Figürliches hinzutritt, wie bei Tafelaufsätzen, Tischständern, Dekorationstellern usw., fehlt uns geradezu eine parlamentarische Bezeichnung für die ungelenke Komposition, und man kann sich nur wundern, daß es unsere Studenten nicht schon längst als eine persönliche Beleidigung aufgefaßt haben, ihrem Ebenbild in derart kindischer Verzerrung immer wieder zu begegnen. In den Kneiplokalen findet man im günstigsten Falle den alten Hausrat aus den Malerateliers der Makartzeit, nebst zahlreichen Surrogaten aus Gips und Papiermaché.

Irgend eine persönliche Note dürfte man vergeblich suchen. Fast alle Studentendedikationsartikel sind schon fabrikmäßig fertig, und die Hinzufügung der betreffenden Trikolore oder ein eingravierter Zirkel muß genügen.



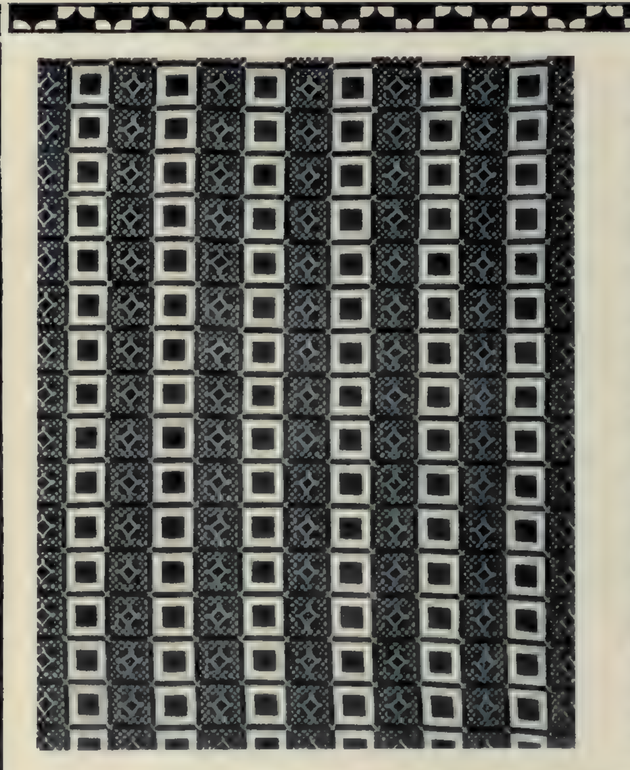
HANS OFNER-WIEN • SILBERNE SCHMUCK- UND GEBRAUCHSGEGENSTÄNDE MIT EMAIL-ARBEIT

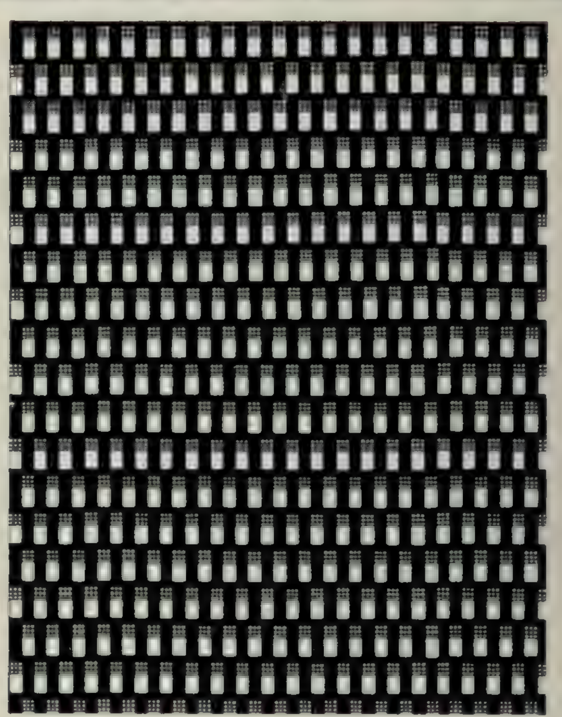


HANS OFNER-WIEN BEMALTE HOLZDOSEN

Man ist bereits zufrieden, den Namen seiner Verbindung mit dem stereotypen Zusatz „Sei's Panier" zu lesen, und fragt gar nicht nach weiterer Individualität, die etwa auch für die Tendenz des betreffenden Studentenvereines einen Ausdruck anstreben würde. Selbst bei rein persönlichen Dedikationen, wie bei den Bierzipfeln, Pfeifenköpfen oder Spazierstöcken, ist kaum eine Spur persönlicher Beziehungen zu entdecken. —

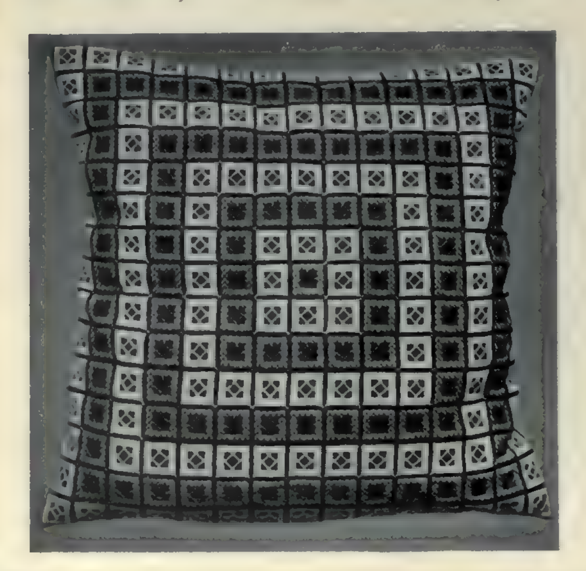
HANS OFNER-WIEN • BEMALTE KASSETTE; SILBERNE HUTNADELN; SILBERNE DOSE MIT EMAILAUFLAGE





HANS OFNER-WIEN • TISCHLÄUFER UND KISSEN MIT HANDSTICKEREI; VORSATZPAPIER

Da muß man sich denn doch die Frage vorlegen, ob man da nicht die Verpflichtung hat, energisch einzugreifen und auf eine Verbesserung der Verhältnisse hinzuarbeiten. Diese Besserung kann von zwei Seiten ausgehen: einerseits aus akademischen Kreisen oder anderseits aus kunstgewerblichen Kreisen. Wenn dies bisher noch nicht versucht wurde, so mag das darin seinen Grund haben, daß die Studenten, selbst in ihrer freien Zeit, noch



zuviel mit anderen, gewiß auch nicht unwesentlichen Aufgaben beschäftigt sind. Bei den Gewerbetreibenden dagegen hat es bisher an einer zusammenhängenden Organisation gefehlt; da unsere Kunsthandwerker gewöhnlich nach den Materialzweigen gegliedert sind, konnten sie eine solche Sache nicht in die Hand nehmen, an der so ziemlich alle Gruppen gleichmäßig beteiligt sind. Da es sich ferner um Zustände handelt, die in allen deutschen Gauen selbst über die Grenzen des deutschen Reiches hinaus nicht wesentlich verschieden sind, so würde hierzu erst eine Zentralorganisation geschaffen werden müssen, und dies wäre zu umständlich.

Aber ein voller Erfolg des Unternehmens ist erst dann gegeben, wenn die gewerblichen Kreise Hand in Hand mit den studentischen an die Lösung dieser Frage herantreten. Deswegen hat nun das der Kgl. Württembergischen Zentralstelle für Gewerbe und Handel unterstehende Landes-Gewerbemuseum in Stuttgart diese Angelegenheit in die Hand genommen und sich mit den Hochschulen deutscher Zunge ins Einvernehmen gesetzt, um auf dem Wege einer allgemeinen Preisausschreibung und damit verbundenen Ausstellung reformatorisch einzugreifen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß in den



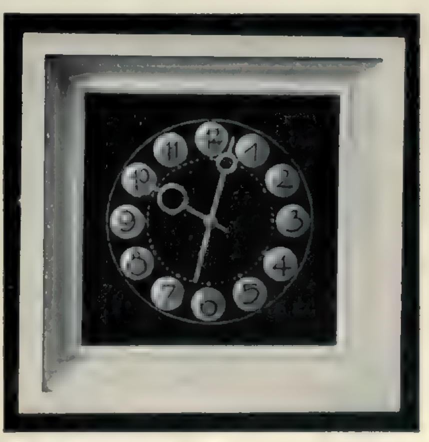
HANS OFNER-WIEN
STEHLAMPE, ALTSILBER



STEHLAMPE: CHINASILBER MIT GLASFUSZ

meisten Fällen hier schon die entsprechende Fragestellung, ob die verschiedenen Studentenartikel nicht ästhetisch ungleich vornehmer gebildet werden könnten, die halbe Lösung bedeutet. Das hochentwickelte deutsche Kunstgewerbe unserer Tage wird sich, auf dieses, von einigen Spezialfirmen bisher fast monopolisierte Gebiet erst aufmerksam gemacht, ohne Zweifel sehr rasch der dankbaren Aufgabe bemächtigen, die hier sozusagen auf der Straße liegt, und unsere akademischen Kreise, sowohl die Rektorate unserer Hochschulen als auch die studentischen Korporationen werden sicher auch eine derartige erstmalige Gelegenheit ergreifen, miteinander einen edlen Wetteifer zu entfalten, entweder auf dem Wege individueller Bestellungen nach den gediegensten künstlerischen Entwürfen oder auf dem Wege der Stiftung entsprechender Preise. Haben sie doch das nächste Interesse daran, die Umgebung der schönsten Jahre ihres Lebens so gut wie nur möglich zu veredeln, um noch viel angenehmere Eindrücke dereinst von der Hochschule ins Philisterium nehmen zu können. Was im Laufe der letzten Jahrzehnte auf ähnlichen Gebieten, auch hauptsächlich durch einzelne Preisausschreibungen, z. B. zur Veredlung des Studentenliedes geschah, würde hier eine noch wichtigere Fortsetzung finden.

Zahllos sind die Aufgaben, die unsern Künstlern und Kunsthandwerkern in allen deutschen Gauen bevorstehen: Der Architekt und Innenraumkünstler wird gewiß ohne Schwierigkeiten Couleurhäuser und Innendekorationen schaffen können, deren Reiz in anderen Qualitäten liegt, als in altertümelnden Aeußerlichkeiten. Der Goldschmiedekunst und Metallwarenindustrie können auf diesem Wege neue Produktionsgruppen und Absatzmöglichkeiten zugeführt werden; die Kunststickereianstalten können die entscheidensten Anregungen erhalten; die Schreiner und Drechsler werden mit der Herstellung von besseren Zigarrenschränkchen, Rauchkästchen, Präsidiumstühlen u. a. beschäftigt werden; die Buchbinder und Lederarbeiter werden Gelegenheit bekommen, ihre Kunst an manchem guten Stücke zu erproben; die Dekorationsmaler und Tapezierer werden neue Dekorationen



HANS OFNER-WIEN WANDUHR



FRITZ KLEINHEMPEL-DRESDEN • HOLZINTARSIA AUSFÜHRUNG: LINKENHEIL & FRANKINI, DRESDEN

auszuführen im stande sein; der Keramiker und Glasraffineur wird auch nicht leer ausgehen; für die graphischen Künste wird sich ein reiches Feld der Betätigung erschließen; der Photograph wird in die Lage kommen, zu zeigen, daß er auch Besseres zu leisten vermag, als starre Gruppenaufnahmen; der Graveur wird genug Beschäftigung erhalten, die absterbende Elfenbeinschnitzerei wird neu aufleben können, desgleichen die Verarbeitung von Meerschaum, Bernstein, Serpentin usw. —

Wieviel sich auf diesem Gebiete erzielen läßt, kann vorläufig nur angedeutet werden. Werden erst einmal die Blicke auf solche Fragen hingelenkt, für welche sich alle kunstgewerblichen Zeichner im höchsten Grade interessieren müssen, dann wird man gewiß bei Einzelheiten nicht stehen bleiben, sondern sich in alle damit im Zusammenhange stehenden Fragen vertiefen. Die studentische Heraldik, vom wissenschaftlichen Standpunkt ein wahres Monstrum, wird in neue Bahnen gelenkt werden; jedenfalls werden sofort die Wappenformen zeitgemäß umgestaltet, heraldisch ganz unmögliche Helmformen beseitigt werden können und dergleichen. In ähnlicher Weise werden die Cerevise eine Aenderung erfahren; man wird, statt wie bisher manchmal noch die besten Goldstickereien barbarisch zu durchstoßen, schon bei der Komposition des gestickten Ornamentes Vorsorge für die „Landesvater-Stiche" zu treffen imstande sein, ja man wird schließlich gewiß selbst in den Farbenzusammenstellungen den Gesetzen der Harmonie Rechnung zu tragen wissen und bei mancher, heute allzu grell wirkenden Trikolore, die jedoch in ihrem Kreise historisch geworden ist, daher nicht radikal abgeändert werden kann, wenigstens durch kleine Farbennuancen und Abtönungen unerfreuliche Kontraste zu mildern vermögen.

Durch das Unternehmen des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums, das absichtlich eine recht lange Frist gewählt hat, um alle Kreise für diese gewiß sehr zeitgemäße Idee gewinnen zu können,*) wird sich ohne Zweifel die „Studentenkunst" mit einem Schlage auf ein höheres Niveau heben. Was bisher schon gar manche Studenten verdrossen haben mag, wird hoffentlich gänzlich aus der Welt geschafft werden können, und die schon hie und da in künstlerisch feiner empfindenden Studentenvereinen vereinzelt auftretenden Bestrebungen nach Besserung der Verhältnisse werden den erwünschten Kristallisationspunkt erhalten. Unsere Studenten haben auch, ja gewiß in noch höherem Maße als andere Kreise, ein heiliges Recht auf gute Kunst. Sie sollen sie nun, wenn alle Künstler und Kunstgewerbetreibenden die Tragweite dieser Anregung richtig würdigen, erhalten!

GUSTAV E. PAZAUREK

*) Alle deutschen Künstler und Kunstgewerbetreibenden sind eingeladen, sich die Bedingungen des Studentenkunst-Preisausschreibens kostenlos vom Kgl. Landes-Gewerbemuseum in Stuttgart kommen zu lassen.

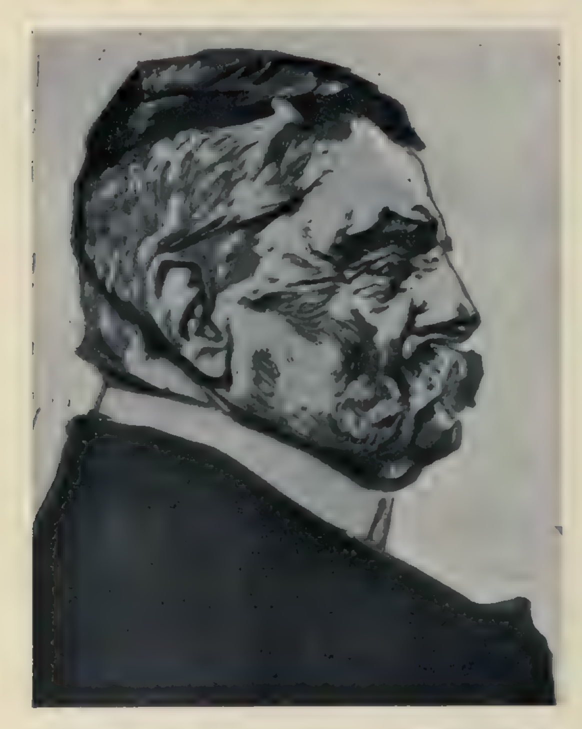
DIE GRAPHISCHE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES

Von WILHELM SCHÖLERMANN-Weimar

Im deutschen Buchgewerbehaus zu Leipzig hat der Buchgewerbeverein den Mitgliedern des Künstlerbundes, dem in Weimar kein Ausstellungsraum zur Verfügung stand, Gelegenheit zu einer Vorführung moderner Graphik geboten. In seiner Eröffnungsrede im Gutenbergsaale des Museums erläuterte DR. VOLKMANN den besonderen Zweck dieser Ausstellung dahin, daß darin eine Ueberschau gegeben werden sollte, eine Art Generalprobe der modernen zeichnenden und vervielfältigenden Künste, in ihrer Anwendung auf die heutigen Mittel drucktechnischer Praxis. In Abwesenheit der Grafen KALCKREUTH und KESSLER dankte MAX KLINGER im Namen der Künstler für das Zustandekommen der Ausstellung, um die Direktor DR. WILLRICH sich verdient gemacht hat. KLINGER, dessen verhaltener Kraft man anmerken konnte, wie gedrängt und gepreßt ihm die Worte fast schamhaft von den Lippen fielen, verkündete, daß der Stipendiumpreis der Villa Romana einstimmig von den Juroren Frau KÄTHE KOLLWITZ-Berlin zuerkannt worden sei. Von den Arbeiten dieser Künstlerin hat die „Kunst" schon im fünften Bande Seite 227 bis 231 die in Leipzig ausgestellten Originalradierungen aus dem „Bauernkrieg", „Zertretene", „Revolte", „Zug der Aufständischen", „Tanz um die Guillotine" und eine Lithographie aus dem Weberzyklus den Lesern vorgeführt. Es erübrigt daher, nochmals auf diese Werke hinzuweisen, Werke eines tiefdringenden, in Seelengründen und Abgründen sich einbohrenden Auges, das



ARTHUR ILLIES-MELLINGSTEDT — VERSCHNEITES FLEET (FARBIGE RADIERUNG)

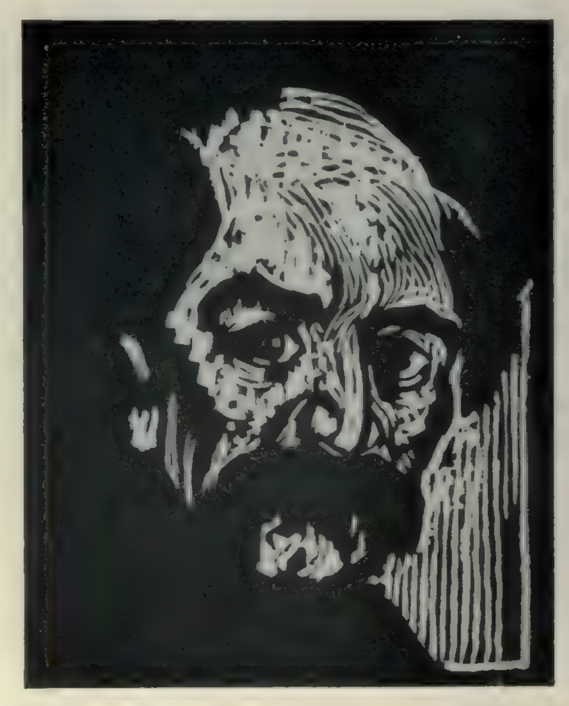


ARTHUR ILLIES-MELLINGSTEDT • PORTRÄT DETLEV VON LILIENCRONS (HOLZSCHNITT)

vor keinem Mißklang, vor nichts Menschlich-Allzumenschlichem zurückschreckt. Ein bohrender Tiefblick des Erkennens führte hier des Grabstichels Linien: die Erkenntnis von der Not und Verzweiflung des brünstigen Dranges nach Leben, aus den engen Klüften der Schrei nach Luft, der Seufzer der Qual. Doch aus Mitleid wissend, ringt künstlerische Gestaltung sich aus der Dumpfheit heraus zur Bildhaftigkeit, zu einer Sinnbildsprache, in der das Leiden einen Ausdruck der Gemeinsamkeit erlösend sucht. So herb und harsch die Einzeltöne schrillen mögen, das Leidmotiv läßt sie zuletzt rhythmisch zusammenklingen, in einem Rhythmus des Taktes, ja des „Tanzes", der im All fühlbar, die Welt im Innersten bewegt. So tanzt das Leben noch um Galgen und Schafott. So müssen auch Mißklänge zuletzt harmonisch ausklingen.

Zahlreich sind die Arbeiten verschiedener Herkunft mit der Nadel und dem Aetzwasser. HANS VOLKERT (München) sandte zwei größere Blätter: „Der Leuchter des Gehorsams" und „Der Leuchter der Kraft". Beide sind inspiriert (halb ironisch vielleicht) von JOHN RUSKINS architektonischem Werke: „Die sieben Leuchter der Baukunst", das ich verdeutscht habe. Der „Gehorsam" zeigt den Gekreuzigten, in dessen sterbendes Auge ein heller Himmelsstrahl fällt, während die „Kraft" unter einer Sternennacht auf hoher Warte als ein Gerippe erstarrt, in dessen Schädelform man den Typus des Autors dunkel erraten könnte, indessen die Knochenfinger noch ein Fernrohr berühren! Wenige Beschauer mögen diese zwei „Leuchter" begreifen. Ich glaube, ich erriet, was ihr radierender Interpret ausdrücken wollte; aber ich sage es nicht. — FRANZ VON STUCK hat vier gute männliche Aktzeichnungen (Kohle) und vier minder gute Radierungen ausgestellt. Die mit den Schädeln gegeneinander bockenden Jung-Faune gehen noch an; weniger günstig wirkt aber die Sinnlichkeit in der Schwarz-Weiß-Variante. Das zu oft wiederkehrende Motiv der „Sünde" mit der zwischen Weibschenkeln sich ringelnden Riesensündenschlange bedarf zur Stimmung der koloristischen Glut. Als Radierung wirkt es zu nüchtern. Das liegt am Fehlgreifen der Mittel und des Materials.

Gute Aetzungen sandten HEINRICH ZILLE (Charlottenburg) und WALTER ZEISING (Dresden), während KARL WALSER (Charlottenburg) acht Blätter beisteuert, die im Rokokotrippelschritt verfängliche und grazil-graziöse Liebessituationen insinuieren sollen. Obwohl sie die Urvaterschaft AUBREY BEARDSLEYS nicht ganz verleugnen können, befinden sich diese Dämchen und Herrchen zumeist in ehrbarer Gesellschaft. Am verführerisch anmutigsten gezeichnet ist die mit freiatmenden Brüsten vorm Schreibtisch sitzende Ninon de l'Enclos.



EMIL NOLDE-SOEST I. W. HOLZSCHNITT

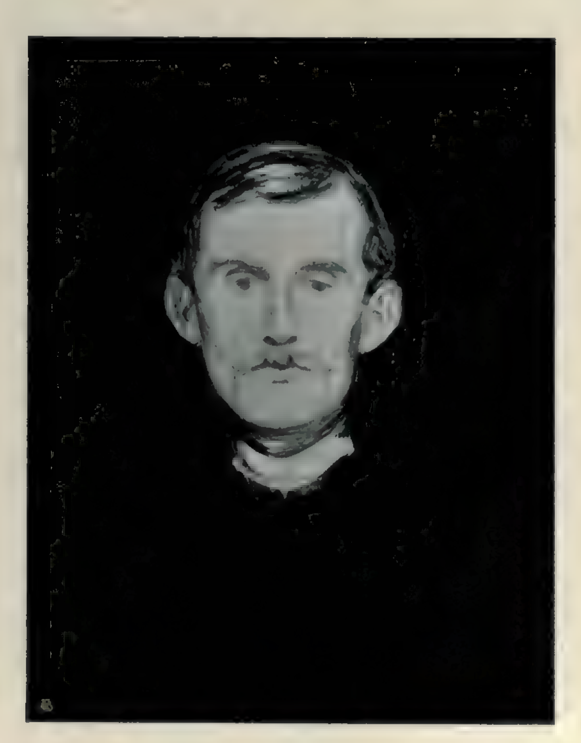
Noch graziler und raffinierter, dekadent lebendig ist KLIMT (Wien) in seinen Lichtdrucken.

Die Oesterreicher sind noch mehrfach nicht ungünstig vertreten. KOLOMAN MOSER bringt vier Handzeichnungen, für seine Art, seine Linienführung sehr bezeichnende Männerakte, die er für dekorative Fensterverglasungen mit Bleifüllungen adaptiert hat. Die Linien der Körperumrisse und Muskulatur können durch die Bleieinlagen so geschickt hervorgehoben werden, daß sie beredt sprechen, ohne laut zu renommieren. Ich kann mir derartige Fenster wohl vorstellen, modern und doch bis auf einen gewissen Wesenskern der Individualisierung, im antiken Sinne empfunden, etwa als Fenster für Korridore in Kunstakademien, für öffentliche Bäder oder Turnhallen. LUDWIG MICHALEK und FRANZ VON ZÜLOW, LUDWIG JUNGNICKEL, MORITZ JUNG, sowie MITZI V. UCHATIUS, RUDOLF JETTMAR, KARL MOLL und OTTO FRIEDRICH zeigen im Holzschnitt wie in der Kaltnadelarbeit, daß in Wien ein lebendiger Trieb nach Ausdrucksform herrscht, wobei jeder einzelne, mit geringen Anlehnungen, die wohl nur der Eingeweihte herausspürt, seine eigenen technischen Wege zu finden strebt.

Japanisierende Anlehnung, die bis zur Un selbständigkeit geht, scheinen mir die Farbenholzschnitte LAURA LANGES zu verraten, während OLAF LANGE (Dachau) einen kühnen Sprung in die Phantastik getan hat. Die farbige Aetzkunst auf der Kupferplatte haben die französischen Malerradierer seit etwa einem Lustrum mit besonderer Feinfühligkeit gepflegt. Ihre temperamentvollen, geschmacksicheren eau-forte-colorée-Blätter beginnen bei uns zwar nicht gerade Schule zu machen, aber vereinzelte Versuche in dieser kombinierten Technik tauchen auf. Bei LANGE scheint alles auf koloristische Phantastik gestimmt, die in orientalisch schwülen Orgien leuchtet mit Brokat-Goldtapeten, Schmetterlingsflügeln und nackten Frauenschenkeln („Weiber auf Falterflügeln").

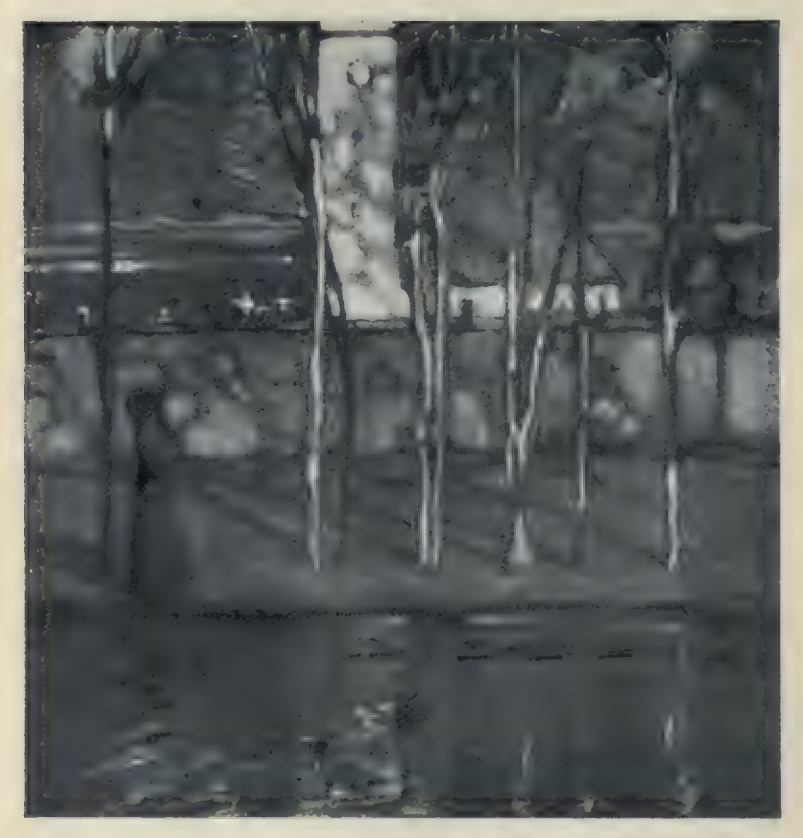


EDVARD MUNCH-SAALECK • PORTRÄT STRINDBERGS
(VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN)



E. MUNCH-SAALECK • SELBSTPORTRÄT (RADIERUNG)
(VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN)

In ganz aparten Farbenholzschnitten von einem außergewöhnlichen Formenfeinsinn zeigt sich HANS NEUMANN (München). Wie PAUL NEUENBORN (München) liebt er Tiergestalten; doch während dieser das Tier, sei es ein Affe oder Nilpferd in seiner ganz natürlichen, von leisem Humor gefärbten Tierhaftigkeit hinstellt, übersetzt NEUMANN das Tier in eine beredte Stilisierung, welche zugleich dekorativ überraschend anspricht und von feinster Ironie umspielt erscheint. Umspielt ist das treffende Wort für die Art, wie er ein langnasig dünn-



KARL SCHMOLL v. EISENWERTH-MÜNCHEN • FRÜHLINGSAHNEN (ALGRAPHIE)

In zwei größeren Räumen des Erdgeschosses mit Seitengängen und Zwischenwänden sind die Arbeiten verteilt worden.

Im großen Rundblick betrachtet, liegt ungeachtet bedeutender Leistungen der Radiertechnik das Hauptgewicht diesmal auf den wieder aufgefrischten beiden Gebieten des Steindruckes und des Holzschnittes. Beide erscheinen vorwiegend geeignet, zum Medium modernen Empfindens zu werden. Das Breite der Mittel, das Herausarbeiten des Wesentlichen, unter Verzichtleisten auf Nebensächliches, das Vorherwissen, was man erreichen will, verleiht der Lithographie nicht minder wie dem Holzschnitt erst ihre künstlerischen Charakterzüge. Hier ist jedes Probieren und Tasten vom Uebel. Man könnte diese beiden Ausdrucksmittel die „ökonomischen“ nennen, insofern sie durch Sparen gewinnen, d. h. durch Weniges, richtig gesetzt, am stärksten wirken. Sicher ist in fast allen bildenden Künsten der Meister derjenige, der mit wenigem viel ausdrückt. Doch ganz besonders in den genannten Techniken heißt es sorgsam wägen, auswählen und auslassen. Sie sind zwei Ausdrucksformen bewußter Verzichtleistung.

Auf beiden Gebieten birgt die gegenwärtige Ausstellung Gediegenes. In der Landschaft gewinnt der farbige Steindruck von der feuchten Solnhofener Kalkschieferplatte mehr und mehr Anhänger; unter Männern wie Frauen sehen wir den Drei-, Vier- und Fünffarbendruck verwertet, um Naturausschnitte künstlerisch in kleinem Raume einzustellen und in ruhigen Flächen und Gegenflächen zu „balanzieren“, d. h. ein Gleichgewicht der Massen zu erreichen, das verglichen mit dem Allzuviel in der Natur auf Auge und Seele beruhigend und ausgleichend wirkt. In manchen Anläufen, wenn auch nicht überall, ist das gesuchte Gleichgewicht geglückt. Einzelne Namen herauszuheben, ist meist undankbar, und man gerät in Gefahr, ungerecht zu erscheinen gegenüber nicht Genannten, die Ebenbürtiges geben. Aufgefallen sind mir mehrere beim ersten Rundgang, wie die Algraphien KARL SCHMOLLS VON

flankiges Windspiel von echtester Rasse windhundmäßig auffaßt. „Ein Aristokrat“ nennt er den Windhund und bringt das entzückend zarte, merveilleuse und nervöse Bewegungsmotiv in drei Varianten: „Auf der Terrasse“, „Im Walde“ und „Im Boudoir“. Wer „Tierseelen“ selber studiert hat, wird erkennen, was hier ausgedrückt wurde. Die Druck- und Preßtechnik erscheint besonders glücklich gewählt für diese Ausdrucksweise.

Von den Karlsruhern und Stuttgartern verdienen die Beiträge von BRASCH, CISSARZ, ECKENER, GRETHE, Graf KALCKREUTH, LEBERECHT, LUNTZ, MUTZENBECHER und einigen anderen Beachtung, die ausführlich zu erörtern, es an Raum gebricht. EUGEN SPIRO (Paris) zeigt in zwei Zeichnungen seine ungewöhnliche Bewegungsfeinheit. Hingegen scheinen MAX SLEVOGTS Radierungen an einem Nachlassen und Auseinanderfallen der formalen Strenge zu leiden, welche dieses begabten Koloristen neuere Oelbilder ebenfalls kennzeichnet.

Doch genug von der Radierkunst.

Klein, wie die Ausstellung ist, birgt sie immer noch mehr als genug des Erwähnenswerten.



KARL SCHMOLL VON EISENWERTH-MÜNCHEN — FLORA (ALGRAPHIE)



WILHELM LAAGE-CUXHAVEN — MÖVEN IM PRIEL (HOLZSCHNITT)

EISENWERTH, in denen der Künstler-Träumer verwandte koloristische Wirkungen wie in seinen Oelbildern anstrebt. Ein ähnliches Element zeigen HANS VON VOLKMANN und CARLOS GRETHE in ihren Steinzeichnungen und Handzeichnungen. Ueberhaupt weist die Ansammlung diesmal eine Menge von farbigen Handzeichnungen auf, zwischen dem gedruckten Material rings an den Wänden verteilt. Frau JULIE WOLFTHORN-Berlin stellt zwei Studien nach modernen Frauentypen aus, farbige Stiftzeichnungen auf dunklem Papiergrund. JULIUS DIEZ allein 18 Originalzeichnungen, meistenteils für die „Jugend" entworfen, darunter „Das Schema" (Titelblatt) und „Hier ward der gute Geschmack zur Strecke gebracht". Von anderer Hand, R. PIETSCH wenn ich nicht irre, stammen drei in großem Format gerahmte Handzeichnungen mit Buntstiften, Motive aus Wisby auf Gotland. Man sieht vogelperspektivisch auf den Marktplatz und die Dächer der einstigen reichen, jetzt so stillen Hansestadt, wo hinter den leeren Häusern das Meer blau schimmert zwischen halbzerfallenen Spitzbogen von Moos und Sträuchern überwucherter Ruinen. Es sind die gotischen oder spätromanischen Kathedralen, die hier hinter jeder Straßenbiegung aufragen, Denksteine einstigen Blühens und Verfallens. Doch Beschreiben verleitet zur Weitschweifigkeit. Darum nur in Kürze noch die farbigen und schwarzweißen Blätter, die vom Holzblock gedruckt, so großzügig malerisch wirken. Der moderne Künstlerholzschnitt hat mit dem früheren Farbenholzschnitt kaum mehr als den Namen gemein. Während die Aelteren, wie PAAR und KNÖFLER. zugunsten bildmäßiger Wirkung eine Zerlegung des Strichs und der Fläche anstrebten, suchen die neueren Experimentatoren (denn nach längerem Stillstand sind es doch erst wieder Versuche und Anfänge) dem Blockdruckverfahren unter öfterer Anwendung des Handdrucks mehr zeichnerische Wirkung abzugewinnen. Sie lassen Linien und Flächen sprechen. Der Strich will synthetisch sein, den Blick fesseln oder als beredte Silhouette anregen. PETER BEHRENS gehörte zu den ersten Pfadfindern. Jetzt ist ein ganzes Bataillon im Vordringen begriffen. Ohne auf Einzelleistungen einzugehen, seien hier genannt: EMIL ORLIK (acht zum Teil japanisierende Holzschnitte und ein Linoleumschnitt), OLBRICHT und MARGARETE GEIBEL (beide in Weimar), DANIEL STASCHIES (München) und EMIL RUD. WEISZ (Friedenau), sowie Frau MARGARETE HAVEMANN (Grabow), ARTHUR ILLIES (Mellingstedt) und CARL JOZSA (München). Letzterer mit einem kraftvoll herausgestellten Selbstbildnis, schwarz





MARGARETE HAVEMANN-GRABOW I. M. FARBIGE HOLZSCHNITTE

auf blau. EMIL RUDOLF WEISZ ist ein Graphiker, dessen meist selbständiges Sehen einen eigenen, wohlüberlegten Strich der Synthese zeugt. Er schreibt eine lapidare Hand. Seit Jahren verfolge ich seine Entwicklung und finde ihn stets auf höheren Stufen als Zeichner für Holzschnitt und Stein, so sehr er manchmal als Maler auch daneben haut. Hier sind zwei Porträtköpfe, der des Dichters MOMBERT und des Malers FREYHOLD, die interessantesten Arbeiten in großstrichiger Manier auf getöntem Papier. Wer ein Auge für das Auslassen hat, von dem ich oben sprach, für die Kunst der Verzichtleistung, die in dem wohlerwogenen Wenigen, das sie gibt, mehr gibt, als wenn sie mehr gegeben hätte, wird verstehen, was hiermit gemeint ist. Auf die anderen Blätter von derselben Hand einzugehen, mangelt es hier an Raum.

Ein verwandter, aber doch eigener Zeichner mit sensiblem, obzwar ungleichem Strich ist EDVARD MUNCH, der, aus Norwegen stammend, zu Kösen im „Mutigen Ritter“ domiziliert, wenn ihn nicht der Wandertrieb fortreizt zu neuen Impressionen. Auf den Stein zeichnet er oder ritzt in die Kupferplatte sprechende Runen von Menschen und Menschenweh. Denn er ist in Grundstimmung Melancholiker. Sein Strich hat die Energie des Schmerzes. In seinen Konturen liegt es wie verhaltene Tränen, doch ohne Schwäche. Seine Bildnisse, darunter der Kopf eines treuherzigen Knaben, aus dessen Zügen er selbst herausschaut, beben von eingefangenem Augenblicksleben (STRINDBERG, Frau FÖRSTER-NIETZSCHE u. a.).

Als „Holzschneider“ sei noch ein homo novus erwähnt, von dessen ausreifender Entwicklung ich mir bei günstiger „Witterung“ Eigenes verspreche: der aus Tondern in Schleswig gebürtige EMIL NOLDE, der gegenwärtig im alten Soest in Westfalen allein arbeitet. Die Zeit wird erweisen, ob meine Erwartung gerechtfertigt ist.

LESEFRÜCHTE:

Die Universalität ihres Gebietes und die Totalität ihrer Wirkungen macht die Kunst zum Erziehungsmittel ersten Ranges. Wer das Schöne der Welt nicht findet und in sich aufnimmt, der leidet an seiner ganzen Seele wie an seinem Leibe Schaden; seine Weltanschauung muß eine verschobene und lückenhafte werden, seine Willens- und Tatkraft sehr oft der heitersten und edelsten Impulse entbehren.

Otto Ernst



MARGARETE GEIBEL-WEIMAR • IM KINDER-BADEZIMMER (FARB. HOLZSCHNITT)

LANDHAUS UND GARTEN*)

Die Erkenntnis, daß das Haus mit dem es umgebenden Garten eine architektonische Einheit bilden soll und die Nachahmung landschaftlicher Szenerien im Hausgarten ein Unding ist, gewinnt in immer weiteren Kreisen an Boden, und man kann heute schon sagen, daß trotz des Widerstandes der Landschaftsgärtner dieser Anschauung die Zukunft gehört. Diese Zusammengehörigkeit ist auch der leitende Gedanke dieses Buches, in dem HERMANN MUTHESIUS alle Fragen der künstlerischen und praktischen Anlage von Einfamilienhäusern und Hausgärten erschöpfend und mit der Sachkenntnis und praktischen Erfahrung des Fachmanns behandelt. Die günstigste Ausnützung des Baugrundes, die Grundrißanlage und die Beziehungen vom Haus zu Hof und Garten, die Einteilung der Stockwerke, die Verteilung der Wohn- und Wirtschaftsräume, die sanitären Einrichtungen und die Möglichkeiten zu komfortabler Innenausstattung, das alles wird eingehend erörtert. Dabei wird auch das scheinbar Nebensächliche nicht vergessen, von dem im Grunde doch das Behagen des Wohnens im eigenen Hause abhängt. Als bezeichnend für die Art, wie Muthesius das Thema anfaßt, lassen wir als Textprobe den Abschnitt folgen über

DIE ANLAGE DES GARTENS

Ueber die Anlage des Gartens an sich wäre viel zu sagen, es seien hier jedoch nur die leitenden Gesichtspunkte dargelegt. Unbedingt muß daran festgehalten werden, daß Garten und Haus eine Einheit sind, deren Grundzüge von demselben Geist ersonnen sein müssen. Die Beziehungen zueinander sind so intimer Natur, daß es eine blanke Unmöglichkeit ist, daß zwei einander fremde Personen, der Architekt und der Gärtner, wie es bisher der Fall war, das Haus und seine Umgebung gestalten. Erst ganz neuerdings hat man in Deutschland dies zu erkennen begonnen. Und erst in ganz vereinzelten Fällen sind bisher Haus und Garten demselben künstlerischen Gestalter anvertraut worden. Denn erst seit wenigen Jahren haben wir eine Bewegung im Gartenbau. Wie es in der Regel zu sein pflegt, ist sie nicht von den Berufsleuten, sondern von Außenstehenden, nämlich den Architekten ausgegangen. Die Gärtner haben sich aufs heftigste gegen die Neuerung gewehrt und auf ihren Versammlungen durch ganz Deutschland Proteste auf Proteste gegen die neue Bewegung aufgestellt. Um so erfreulicher ist es, daß im Laufe des letzten Jahres auch unter den Gärtnern einige Stimmen laut geworden sind, die wenigstens zur Besinnung mahnen und die Ansicht auszusprechen wagen, daß die Bestrebungen der Künstler doch wohl einige Berechtigung haben könnten. Es läßt sich erhoffen, daß im Verlauf einiger weiterer Jahre der Gedanke der Einheit von Haus und Garten allgemeiner geworden sein wird, und daß auch die Gärtner dann sich bemühen werden, sich dem Gedankenkreise der Künstler dienstbar zu machen.

Das Ziel, um das es sich handelt, ist, beim kleineren Hausgarten an Stelle des Landschaftsgartens den regelmäßigen Garten zu setzen. Der Gedanke des Landschaftsgartens ist aber dem gärtnerischen Berufe so in Fleisch und Blut übergegangen, daß niemand im entferntesten an seiner Richtigkeit zweifelt. Man ahmt Szenerien der Natur nach, und der Willkür sind nicht einmal im Maßstabe Grenzen gesetzt. Der „Gartenkünstler“ hat die bekannte Freude, die die künstlerisch Harmlosen an der Imitation des Natürlichen haben, dieselbe Freude, die auch der Malermeister hat, wenn er Holz oder Pappe wie Marmor anstreicht. Bei der absoluten Ungebundenheit und Stillosigkeit des Gebildes, das er gestaltet, kann sich der Landschaftsgärtner so leicht als Künstler vorkommen. Liest man seine heutige Fachliteratur, so trifft man Vergleiche an zwischen dem Landschaftsmaler und dem Gärtner; wie jener in Oel auf Leinwand malt, so malt dieser mit Pflanzen auf dem Erdreich. Man findet in dieser Literatur auch Erörterungen über die moderne Richtung in der Gärtnerei. Verstanden wird darunter aber das Anbringen von Schnörkelornamenten VAN DE VELDEscher Art in den Blumenbosketts, die der Landschaftsgärtner in seine Rasenflächen einstreut. Das allgemeine Niveau der deutschen periodischen Gartenliteratur ist deprimierend. Selbst in der ernster zu nehmenden Gartenliteratur begegnen wir einem absoluten Unverständnis dessen, um was es sich bei den heutigen Bestrebungen der Künstler handelt.

---

*) Landhaus und Garten. Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten. Mit einleitendem Text, herausgegeben von HERMANN MUTHESIUS. 280 Seiten mit 500 Abbildungen und acht farbige Beilagen. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. München 1907. In Leinen gebunden 12 Mark.



ARCH. J. LOVELL LITTLE JR. LANDHAUS IN BROOKLINE

Wenn das Haus mit dem Garten eine Einheit bilden soll, so kann dies nur bei einem regelmäßigen Garten der Fall sein. Der Palast auf der Graswiese ist keine künstlerische Einheit. Ist das Haus Architektur, so muß auch der Garten Architektur sein. Und nimmt man das Wort „Architektur" in seiner allgemeinsten Allgemeinheit, so daß es das menschliche Bilden und Gestalten in allen seinen Formen umfaßt, so muß auch die Gartengestaltung notwendigerweise zur Architektur gehören. Das, was dem menschlichen Gestalten in jeder Form eigen ist, ist das Rhythmische, Gesetzmäßige. Der Rhythmus und die Gesetzmäßigkeit finden sich im primitivsten Ornament der Wilden wie in der Kunst der vorgeschrittenen Kultur, der Musik, der Tanzkunst, der Baukunst, ja selbst in den Erzeugnissen des Handwerks. Unser ganzes Leben ist rhythmisch, unsere Sprache, unsere Umgangsformen, unser schriftlicher Ausdruck verrät selbst dann noch einen Anflug von Rhythmik und architektonischem Gefüge, wenn wir in alltägliche Trivialität verfallen. Wieviel mehr ist also Rhythmik und Gesetzmäßigkeit im Garten angebracht, der, wie das Haus, eine bewußte Betätigung menschlich-künstlerischen Gestaltungstriebes ist. Dieselben Grundsätze, die im Hause vorliegen, dieselbe organische Beziehung der Einzelteile zueinander, dasselbe Zusammenfassen des einzelnen zu einem harmonischen Ganzen, dieselbe Aneinandergliederung der Einzelteile und dieselbe Ausgestaltung jedes Einzelteiles als ein Ganzes an sich, sie muß auch für den Garten maßgebend sein.

Und in der Tat ist der Garten zu allen Zeiten ein geordnetes, regelmäßiges Gebilde gewesen. Schon die ersten Furchen, die der ackerbautreibende Urbewohner zieht, sind regelmäßig. Der antike Garten, der Garten des Mittelalters war regelmäßig. Der regelmäßige Garten erreichte seine Glanzperiode zur Zeit der aristokratischen Kultur im 17. und 18. Jahrhundert. Und wenn man auch zugestehen muß, daß die große Geisteswelle, die im 18. Jahrhundert von England in Form des landschaftsgärtnerischen Gedankens über den europäischen Kulturkreis ging, ihre Berechtigung als Reaktion gegen gewisse Uebertreibungen in der architektonischen Gartengestaltung hatte, so kann doch das gänzliche Ueberhandnehmen des landschaftsgärtnerischen Gedankens bis in den kleinen Hausgarten hinein keineswegs als eine berechtigte Richtung angesehen werden. Eben in der Uebertragung auf den Hausgarten liegt das Falsche im landschafts-

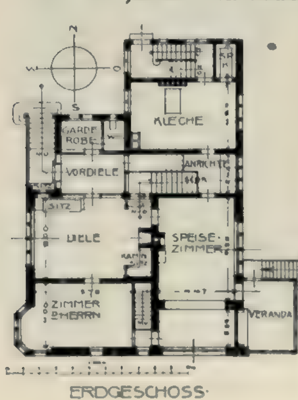


REG.-BAUMEISTER HANS GRUBE-CHARLOTTTENBURG — LANDHAUS A. WENCK, GRUNEWALD GARTENSEITE UND GRUNDRISSE

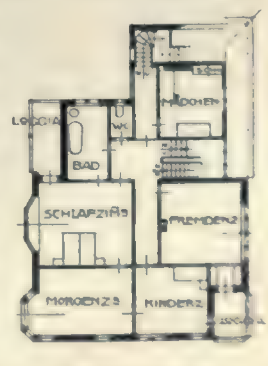
gärtnerischen Gedanken. Wer große Gelände gärtnerisch zu gestalten hat, dem mag es unbenommen sein, Szenerien zu entwickeln und Landschaftsbilder zu malen. Er arbeitet dann mit den natürlichen Mitteln der Natur und steigert sozusagen deren Reize in erlaubter Weise. Der natürliche Hausgarten ist aber der regelmäßige Garten. Und in demselben Augenblick, wo überhaupt das Haus wieder zum Gegenstand reformatorischer Bestrebungen wurde, mußte mit absoluter Notwendigkeit auch eine reformatorische Hand an den Garten im Sinne der regelmäßigen Gestaltung gelegt werden.

Es ist jedoch zu bedenken, daß die Gartengestaltung in diesem Sinne ein ganz fremdes und neues Gebiet geworden ist, so daß es notwendig erscheint, einen Neuaufbau stufenweise vorzunehmen. Der neue regelmäßige Garten kann nicht derselbe sein, wie der regelmäßige Garten im 17. und 18. Jahrhundert. Denn wir sind inzwischen andere Menschen geworden, unsere Lebensansprüche, unsere Stellung zur Natur haben sich geändert, und an Stelle der geputzten, tändelnden aristokratischen Herren und Damen, die die alten Terrassen belebten, ergeht sich jetzt der Mann mit einfachem, stark aufs nützliche gerichteten, bürgerlichen Sinn in seinem Hausgarten. Er hat weder das Bedürfnis prunkvoller Repräsentation, noch strebt er nach imponierender Großartigkeit der Anlage. Für den modernen Garten tritt vielmehr der Gesichtspunkt der Benutzbarkeit in den Vordergrund. Auch das neue Element der sportlichen Betätigung wird darin eine Rolle spielen. Und das Bestreben, am Wuchs der Pflanzen seine Freude zu haben, wird mehr im Vordergrunde stehen müssen, als im alten aristokratischen Garten. Nach diesen einfachen Richtlinien muß sich der neue Garten entwickeln.

Glücklicherweise sind noch Reste des alten, regelmäßigen Hausgar-



ERDGESCHOSS



OBERGESCHOSS

tens in die moderne Welt überliefert worden, an denen sich wenigstens ein Anhalt an Bestehendes gewinnen läßt. So ist der Küchengarten stets regelmäßig geblieben, aus dem einfachen Grunde, weil man es nicht der Mühe für wert hielt, hier „künstlerisch" einzugreifen. Und ferner haben wir noch den reinen Typus des naturgemäßen Hausgartens in den Bauern- und Pfarrgärten auf dem Lande. An diese Reste alter, vernünftiger Gartenbetätigung gilt es zunächst anzuknüpfen. Stets herrscht bei ihnen ein großer Hauptweg vor, zu dessen Seiten Blumenbeete angelegt sind, und der irgend einen Zielpunkt hat. Die Blumenkultur findet auf regelmäßigen Beeten statt, und die Blumen selbst sind nach einem bestimmten Gedanken geordnet.

Für den neuen Garten wird sich eine solche Ordnung ebenfalls empfehlen. Beim modernen Landhaus ist es aber außerdem nötig, dem Bedürfnis des Aufenthalts in der frischen Luft in weitem Maße Rechnung zu tragen. Am geeignetsten erweist sich hierfür die Hausterrasse. Sie stellt zugleich das Bindeglied zwischen dem Wohngeschoß des Hauses und dem Garten her, indem sie so angelegt ist, daß man ebenen Fußes auf sie heraustritt. Liegt das Haus, wie es in der Regel der Fall sein wird, etwas über den Boden erhöht, so ergibt sich die Notwendigkeit, die herausragende Terrasse mit einer Futtermauer oder einer Böschung zu umgeben. In den tiefer liegenden Gartenteil führen dann Stufen. Und hier ist sofort eines der wirkungsvollsten Motive des regelmäßigen Gartens gegeben, der Niveauunterschied. Wie schon in der inneren Raumgestaltung des Hauses ein Niveauunterschied, wenn etwa aus einem hochliegenden Teil des Raumes Stufen in einen tiefer liegenden Teil führen, sehr günstig wirkt, so macht die Abtreppung des Geländes in der freien Natur einen außerordentlich gefälligen Eindruck. Der Blick von einem höher liegenden Gang in einen tiefer liegenden Blumengarten oder von einer Terrasse auf einen großen Rasenplatz ist stets erfreulich. Der Niveauunterschied schafft zugleich die Sonderung der Einzelteile des Gartens und trägt einen organischen Gliederungsgedanken in die Anlage. Gibt die natürliche Bodenbewegung des Geländes nicht zu einer Abstufung Veranlassung, so ist es geraten, die Einzelteile des Gartens durch eine sichtbare Abgrenzung, sei es eine Mauer, eine Hecke, ein Stacket, ein Spalier, voneinander abzusondern. Wie wundervoll sich im Garten stets weiß gestrichene, aus vollkantigen Latten hergestellte Spaliere ausnehmen, ist jedem bekannt. Sie sind auch zur Umrahmung der Hauptgänge, die dadurch zu Laubengängen werden, außerordentlich geeignet. Einfachste geometrische Form des Gitterwerks ist dabei Bedingung. Bei diesen Gängen darf nicht vergessen werden, daß sie von einem Hauptpunkte ausgehen und zu einem Hauptziele hinführen müssen. Nichts Unorganischeres als ein irgendwo angebrachter sinnloser Gang! Ein Gartenhäuschen, ein Wasserbecken mit Sitzgelegenheiten, ein Ausgangstor sind die passenden Ziele. Von dem Wasser sollte, als dankbarstem Motiv in der Gartengestaltung, da, wo die Mittel vorhanden sind, reichlich Gebrauch gemacht werden. Selbstverständlich kann jedoch nur von regelmäßig gebildeten Becken die Rede sein. Die Verbindung solcher Becken mit Plastik und Architektur schafft im Garten einen Punkt der Weihe, dessen Wirkung so leicht nicht zu überbieten ist.

Als Abgrenzung spielen neben dem Lattenwerk die beschnittenen Hecken eine Hauptrolle, jedoch erfordern sie viel Pflege, und die aus immergrünen Sträuchern hergestellten sind in der Anlage ziemlich kostspielig. In der alten Kunst war die beschnittene Hecke allgemein. Der alte Gärtner gefiel sich darin, sie in den wunderlichsten und oft kapriziösesten Formen zu schneiden. Heutzutage wird man es lieber bei der einfachen, geraden Hecke bewenden lassen, es sei denn, daß der Wunsch vorläge, durch rhythmisch wiederkehrende Rundungen oder Bogenanordnungen eine besondere Wirkung zu erreichen.

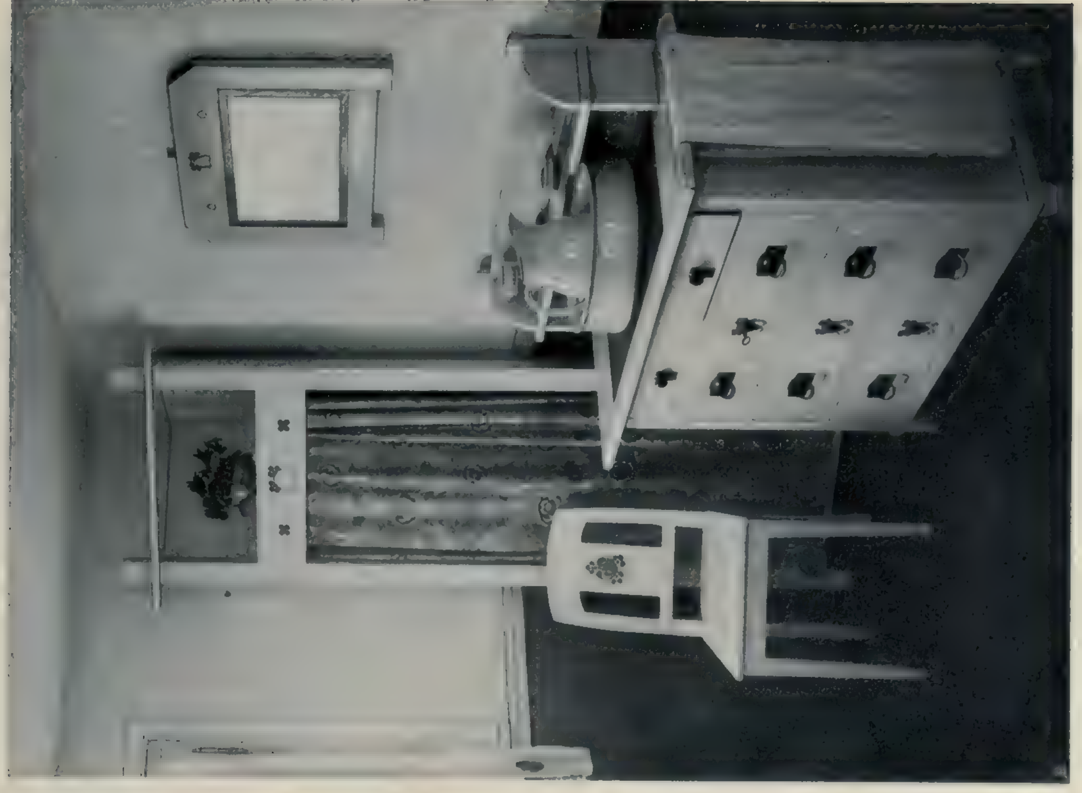
Der Nützlichkeitssinn des modernen Menschen wird dazu drängen, dem Nutzgarten den Vorzug vor dem lediglich der Zierde dienenden Garten zu geben. Und in der Tat liegt kein Grund vor, warum man nicht den Obstgarten oder selbst den Gemüsegarten so ausbilden sollte, daß er einen erfreulichen Eindruck bietet. Der Obstgarten erhält schon durch die heute vielgebrauchte Form des Pyramiden- und Spalierobstes etwas Architektonisches, und diese Wirkung kann man durch geeignete Mittel leicht noch steigern. Der Gemüsegarten kann wenigstens durch die Anlage breiter, eingerahmter Wege, vielleicht von Laubengängen, zu einem erfreulichen Gartenteile gemacht werden. Dagegen haben bisher alle Mittel fehlgeschlagen, dem in Deutschland üblichen Lawn-tennis-Platze seine Häßlichkeit zu nehmen. Ersetzt man den in England allgemein üblichen Rasen (das Wort „lawn" selbst bezeichnet Rasen) durch einen Kies- oder Betonplatz, den man zum Ueberfluß noch mit einem hohen Drahtzaun umgibt, so ist ein fremdes häßliches Element in den Garten



ARCH. CHARLES A. PLATT GARTEN EINES AMERIKANISCHEN LANDHAUSES



RICHARD RIEMERSCHMID-PASING b. MÜNCHEN HERRENZIMMER AUS GEFLAMMTEM BJÖRKHOLZ
AUSFÜHRUNG: DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN
AUS: HERMANN MUTHESIUS, LANDHAUS UND GARTEN



AUGUST CROISSANT-LANDAU — EINFACHES SCHLAFZIMMER

AUSFÜHRUNG · GEBRÜDER CROISSANT, WERKSTÄTTEN FÜR DEKORATIVE KUNST, LANDAU

AUS: HERMANN MUTHESIUS, LANDHAUS UND GARTEN

getragen, mit dem man nichts Besseres anzufangen weiß, als es zu verstecken. Sollte es wirklich ausgeschlossen sein, den Platz auch in Deutschland als Rasenplatz anzulegen, so bleibt nichts übrig, als ihn durch Beiseiteschiebung aus dem Organismus des Gartens auszuscheiden.

Selbstverständlich ist eine Abscheidung vom Garten auch beim Wirtschaftshof des Hauses nötig. Der Wirtschaftshof bildet einen außerordentlich wichtigen Bestandteil von Haus und Garten, der trotzdem zurzeit der Herrschaft des Landschaftsgärtners fast stets vergessen wurde. Beim regelmäßig gestalteten Garten ergibt er sich aber fast von selbst. Der Wirtschaftshof ist erwünscht für tausend Verrichtungen des Haushaltes: Teppichklopfen, Kistenöffnen, das vorläufige Abstellen von Hausabfällen usw. Ist er nicht vorhanden, so müssen sich alle diese Dinge auf den Kieswegen des Gartens abwickeln.

Die regelmäßige Gestaltung des Gartens führt auch zu einer regelmäßigen Gestaltung des Zugangs von der Straße her. Beim Vorhandensein eines größeren Geländes wird von selbst nicht mehr davon die Rede sein, daß das Haus an der Bauflucht der Straße zu stehen habe. Aber auch beim kleineren Gelände ist die Lage an der Straße, wie weiter vorn erwähnt, nicht immer die richtige. In allen Fällen aber, in welchen das Haus zurückliegt, ist ein Zufahrtsweg nötig, der vor dem Hause derart enden muß, daß das Kehren von Wagen möglich wird. Der dazu nötige Raum ergibt den regelmäßig gestalteten Vorhof. Der Gedanke eines solchen Vorhofes ist so alt wie die menschliche Behausung und die menschlich-architektonische Tätigkeit überhaupt. Er hat neben seinem praktischen stets auch einen ästhetischen Grund gehabt, indem eine gewisse Vorbereitung auf die Hauptsache, das Bauwerk selbst, geschaffen wurde. Der Vorhof spielt die Rolle, die die Ouvertüre in der Oper spielt. Eine effektvolle Umgrenzung des Vorhofes ergibt sich beim Landhause leicht dadurch, daß man die Umgebung des Einganges durch Gebäudeflügel einrahmt oder die Küche und Wirtschaftsräume eine oder zwei Seiten des Vorhofes bilden läßt. Die noch freibleibenden Seiten lassen sich durch eine Mauer abschließen.

Es liegt auf der Hand, daß, wenn es sich um eine Umgebung des Hauses von der erwähnten Art handeln soll, die Disposition nur in der Hand des Architekten liegen kann. Indessen ist der Architekt selten in der Lage, den zweitwichtigsten Punkt in der Gartenanlage, die Bepflanzung, selbständig zu bearbeiten. Da die Bepflanzung nun auch schon in der ersten Grundidee der Anlage ein Wort mitzusprechen hat, so folgt die Notwendigkeit des Einvernehmens zwischen Architekten und Gärtner. Das Zusammenarbeiten beider ergibt sich mit derselben Notwendigkeit, wie sich das Zusammenarbeiten mit dem Heizingenieur und mit jeder anderen Hilfskraft ergibt, die an der Gestaltung des Hauses teilnimmt. Die heutige Spezialisierung der Berufe gestattet dem Einzelnen nicht mehr, jedes Sondergebiet zu beherrschen, aber der Grundgedanke einer Schöpfung muß aus e i n e m Kopfe entspringen, wenn diese ein einheitliches Gepräge tragen soll.

ARCHITEKT R. HEYWOOD HASLAM • GARTENEINGANG DES LANDHAUSES „ALLANGATE“ (SUSSEX)



Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



BOURNVILLE: EINFAMILIENHÄUSER IN MARYVALE-ROAD — ARCHITEKT: W. A. HARVEY-BIRMINGHAM

ENGLISCHE ARBEITERWOHNUNGEN

Wer, vom Kontinent kommend, zum ersten Male in einem jener rasend schnell fahrenden Züge, wie sie zwischen den Hafenorten und den weiter landeinwärts liegenden Städten verkehren, die außerordentlich malerischen hügeligen, mit wundervollen Bäumen bestandenen Landstriche des östlichen England durchfährt, sieht bald da, bald dort lange Reihen einstöckiger Häuschen, alle scheinbar nach einem und demselben Muster gemodelt. Je näher man der Großstadt kommt, desto häufiger, desto weniger angenehm werden diese Erscheinungen. Vor der Einfahrt in London, in Birmingham, Liverpool, Manchester, Sheffield — fast überall das gleiche Bild, kein anziehendes. Straßen, Höfe, die Häuser mit ihren rückwärtigen Ausbauten, die unzählige Male wiederkehrende Anordnung einer und derselben Silhouette, das fahle Grau, das über allem liegt, die stark fleckigen, von aufsteigender Feuchtigkeit sprechenden Mauern, die Gestalten, die aus den Fenstern schauen, aus den Haustüren treten — all das spricht eine andere Sprache, als die zuvor durchfahrene wundervolle Landschaft, über der sich ein Firmament wölbt, dessen Wolkenbildung und Färbung gründlich verschieden ist vom kontinentalen Himmel. Muteten schon die im Grünen gelegenen, sauber aussehenden, unzählige Male nach einem Muster wiederholten Cottages den Neuling eigenartig an — diesen endlosen Vorstadt-Gassen von absolut gleichartiger Physiognomie gegenüber wird man den Eindruck nicht los, daß da große Menschenmassen ohne jedweden Anspruch auf wohnliche, behagliche Unterkunft dicht gedrängt ein freudloses Dasein führen. Nirgends ein Gärtchen, nirgends Blumen vor den Fenstern, überall im Wind wehende zerrissene Wäsche, Schmutz überall, schlechter Geruch! — Und noch sind das nicht etwa die Unterkunftsstätten der ganz Armen! Die hausen noch ganz anders, denn fünf, sechs, acht, zehn Schillinge Wochenmiete für einen Raum aufzubringen, in dem eine sechs- oder achtköpfige Familie und womöglich noch ein „Zimmerherr" wohnen unter Benützung eines Hausrates, der zusammengenommen oft nicht den Wert weniger Schillinge erreicht, ist lange nicht allen möglich.

England hat eine lange Periode zunehmender Herabdrückung der arbeitenden Klassen hinter sich. Die Gründe dafür sind in der unglaublich rasch erfolgten Umwandlung eines ackerbautreibenden Landes in einen Industrie-



ARCH. W. A. HARVEY-BIRMINGHAM — HÄUSER ÄLTERER ANLAGE IN SYCAMORE-ROAD

staat zu suchen. Die englische wie deutsche Literatur über den Gegenstand ist zu umfangreich, um hier genannt zu werden. Unter den ersten Stimmen, die sich gegen das gewissenlose Ausbeutungssystem und das dadurch geschaffene Elend wandten, steht CARLYLE, der in „The past and the present" mit leidenschaftlicher Begeisterung seinem Volke Wahrheiten über Wahrheiten vorhielt und, obgleich selbst konservativ, überall den notwendigen Bruch mit den Maximen der tonangebenden Kreise verfocht. In gleichem Sinne wirkten BENTHAM, KINGSLEY, LUDLOW, MANNING, DISRAELI und eine große Reihe anderer, welche die Bezeichnung der „Edelsten der Nation" in Wahrheit verdienen. Lord SHAFTESBURY veranlaßte zuerst das gesetzliche Eingreifen in Wohnungsfragen. Unter den neueren Autoren haben besonders BOOTH mit seinem sechsbändigen Werke: „Labour and life of the people of London" (1891), nicht minder GEORGE HAW durch die Schrift: „No room to live, the plaint of overcrowded London" (1899) sich gegen die herrschenden Mißstände erhoben. Ungeheures Aufsehen machte eine Artikelserie in den Daily News: „Horrible London", weiter die in gleichem Sinne geschriebenen Aufsätze in der „National Review", deren Verfasser, Lord SALISBURY, in ebenso schonungsloser Weise das krasse Elend der unteren Volksschichten besprach, wie CHAMBERLAIN, der Minister, es seinerseits in der „Fortnightly Review" getan hat. Einen fortlaufenden Ueberblick über die Zustände, über Wohnungsdichtigkeit, mangelnde Wasserversorgung, völlig unterbliebene oder doch ganz unzureichende Vorsorge für genügende Ableitung der Abfallstoffe usw. geben die seit 1831 erschienenen Berichte der königlichen Kommission, in denen nichts verschwiegen oder beschönigt wurde. All das wirkte zusammen, um die anfangs langsam einsetzenden und natürlich auch nicht im entferntesten genügenden Abhilfsmaßregeln in Gang zu bringen. Nicht die wiederholt in drohendster Weise aufgetauchte Seuchengefahr, die bei verschiedenen Cholera-Epidemien stark in den Vordergrund trat, nicht die unglaublich hohen Sterblichkeitsziffern in normalen Zeiten allein sind es indes gewesen, welche ein energisches Eingreifen nach sich zogen. Weit drohender war der sittliche Verfall, die Offenbarung eines Zustandes von Vernachlässigung der einfachsten Selbsterhaltungsgesetze. — Den Elementarschulunterricht verdankt England den Wirkungen des Krieges von 1870/71. Was vorher für Zustände herrschten, erhellt aus dem Um-



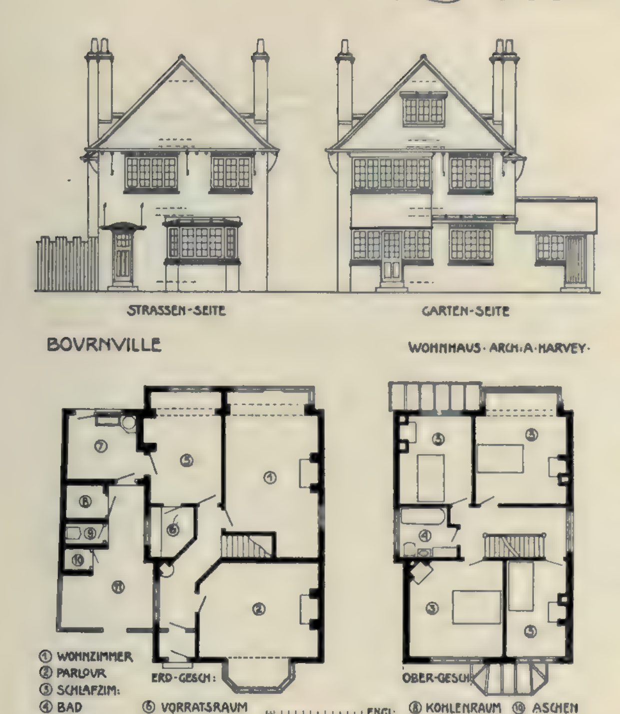
ARCH. W. A. HARVEY-BIRMINGHAM NEUERE HÄUSER IN LINDEN-ROAD

stande, daß 1839—41 von 750000 eheschließenden Personen 300000 nicht imstande waren, ihren Namen zu schreiben, daß die als „Lehrer" bezeichneten Persönlichkeiten „weggejagte Dienstboten, altersschwache Greise, Krüppel oder Armenhäusler waren, die oft selbst nicht lesen konnten". (NOSTIZ.) Noch 1888 war das Schulwesen nicht staatlich organisiert, freiwillige Unternehmungen aber, denen Staatszuschüsse gegeben wurden, suchten ihre Tätigkeit in den armen Bezirken kaum geltend zu machen. Man nahm noch ganz am Ende des 19. Jahrhunderts an, daß etwa ein Viertel sämtlicher schulpflichtiger Kinder die Schule nicht besuche, denn die Notwendigkeit geregelter erzieherischer Maßnahmen ist auch heute durchaus nicht allgemeine Ueberzeugungssache, trotzdem schon 1843 in einem offiziellen Bericht ausgesprochen wurde, „die gebildetsten Leute seien immer zugleich die besten Arbeiter, die regelmäßigsten in ihren Gewohnheiten, die zuverlässigsten und tatkräftigsten im Falle einer Geschäftsbedrängnis und im allgemeinen in der Erfassung und Ausführung der ihnen gegebenen Weisungen die gewandtesten und schnellsten". Es konnte sich aber nicht allein um die Heranziehung geschickter Arbeiter handeln. FR. V. LISZT sagt in seinen Ausführungen über „Das Verbrechen als sozial-pathologische Erscheinung": „Mit der Ueberzeugung, daß Arbeitsunfähigkeit, Arbeitslosigkeit, schlechte Wohnungsverhältnisse, die nicht nur die Gesundheit, sondern auch die Sittlichkeit der Heranwachsenden untergraben, die mächtigste Gruppe der die Kriminalität vermehrenden Faktoren bilden, ist zugleich gesagt, daß eine auf Hebung der gesamten Lage der arbeitenden Klassen ruhig aber sicher abzielende Sozialpolitik zugleich auch die beste und wirksamste Kriminalpolitik darstellt . . . . Eine gründliche Beseitigung der Mißstände, die heute fast überall, nicht nur in den Großstädten, mit dem Wohnungswesen der arbeitenden Klassen verbunden sind, wird sich ganz zweifellos als ein wirksameres Mittel zur Verminderung der Kriminalität erweisen, als eine ganze Anzahl von neuen Paragraphen im Strafgesetzbuche."

In England bestanden noch um 1770 die gesamten Staatseinnahmen von 120 Millionen £ zur einen Hälfte aus landwirtschaftlichen, zur andern aus Handelserträgnissen. Das Kolonial-Weltreich, das, mit den ersten überseeischen Landerwerbungen seit Anfang des 17. Jahrhunderts beginnend, die maritime Stellung Englands zur ersten der Welt herangebildet

hatte, schuf einen Wandel der wirtschaftlichen Verhältnisse, wie ihn kein anderer Staat durchgemacht hat. Das Wort „Necessity mother of invention“ bewahrheitete sich in immer wachsendem Maße. All der geniale Geist, der sich in Englands mittelalterlicher Kunst zeigt, wurde in neue Bahnen geleitet. 1769 wurde die erste Dampfmaschine patentiert. Sie trat an die Stelle von Handarbeit und Wasserkraft. Verbesserung um Verbesserung kommt im Gebiete der Textil-Industrie (1741 erste Spinnmaschine von Lewis Pauls, 1775 Hargreaves Jenny-Maschine, 1779 die durchgreifende Aenderungen veranlassende Mule-Jenny von Crompton) auf, aber die Dampfkraft überflügelte alles bisher Dagewesene. Neben einer bis zu unglaublichen Ziffern gesteigerten Mehrung der Spindeln entwickelt sich der früher nur in schwachem Umfang betriebene Steinkohlenbergbau, dessen Resultate wiederum zu einer gesteigerten Eisenverarbeitung führen. Der selbständige Bauernstand verschwindet allmählich, wogegen die Masse der Lohnarbeiter wächst. Von 1750 bis 1800 ergab sich eine Volksvermehrung von 50 Prozent. Die Konzentration großer Arbeitermassen nach den Städten ruft ein rapides Wachstum derselben hervor. Die Bebauung bringt ein ungeheuerliches Emporgehen der Bodenpreise mit sich, welche ihrerseits Grund der Wohnungsdichtigkeit werden; die räumliche Ausdehnung der Besiedelung hält nicht Schritt mit dem Bevölkerungszuwachs. Von Liverpool besagt u. a. ein Regierungsbericht, daß in einem Jahrzehnt die Kopfzahl der arbeitenden Bevölkerung um 40 Prozent gestiegen, die Zahl der Häuser aber die gleiche geblieben sei. Dabei wird überall am System des Einfamilienhauses festgehalten, das freilich unzählige Aftermieter beherbergt. Die statistisch richtige Tatsache, daß durchschnittlich auf jedes Haus in England bloß 5,32, auf jedes Haus in London 7,72 Personen kommen und daß die Gesamtzahl der Häuser zur Gesamtzahl der Wohnungen im Verhältnis von 1:1,12 steht, bekommt demnach ein etwas anderes Aussehen bei der Frage: Wie ist die Wohnungsdichtigkeit nicht im Durchschnitt, sondern bei bestimmten Bevölkerungsschichten? Die zum Teil noch aus dem 18. Jahrhundert stammenden Wirtschaftslehren beschäftigen sich ausschließlich mit der Frage des Nationalwohlstandes. Da die staatliche Gewalt ausschließlich in den Händen der grundbesitzenden Gentry liegt, so geht das Streben des materiell mächtig emporwachsenden Bürgerstandes dahin, der Beherrschung der Industrie den Landbesitz zuzugesellen. So entsteht der Neu-Adel, die englische Pluto-Aristokratie. Ihr gegenüber tritt das immer bestimmtere Formen annehmende Verlangen der arbeitenden Schichten nach Vertretung in den gesetzgebenden Kör-

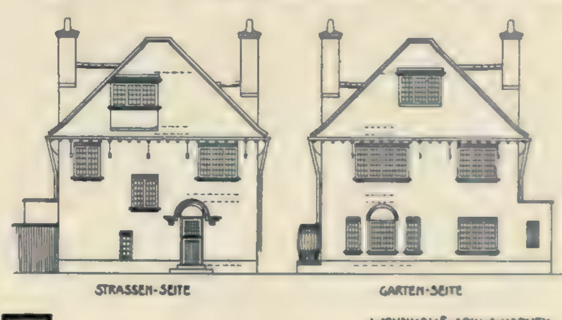


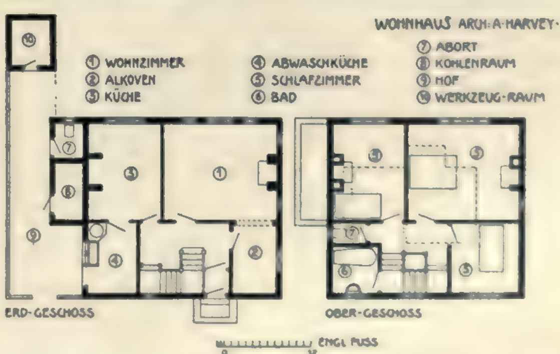


ARCH. W. A. HARVEY EINFAMILIENHAUS
Eßzimmer ohne Erker 13 × 19 F.; Wohnzimmer ohne Erker 13 × 16 F. 6 Z.; Küche 9 F. 6 Z. × 15 F. und Wirtschaftsräume. Obergeschoß für Schlafzimmer und Bad. Kosten i. J. 1904 = 640 £.

perschaften. Langwierige Kämpfe, für die allerdings seit CROMWELLS Revolution der Boden schon vorbereitet war, rücken die Erreichung des Zieles immer näher. Die Bewegung setzt mit dem Ende des 18. Jahrhunderts ein und erfährt ihre Weiterausbildung durch die Wahlgesetze von 1832 (1833: Fabrikgesetz), 1867 und 1884/85. Die Gentry weicht numerisch gegen den Handels- und Gewerbestand im Unterhause zurück (1886: 130 der ersteren gegen 200 des letzteren). 1874 tritt der Kohlenhauer THOMAS BURT, nachmals Unterstaats-Sekretär, als erster Arbeiter ins Unterhaus, in das 1885 zehn, 1892 bereits 16 Vertreter des Arbeiterstandes gewählt werden. „Im Parlament, in öffentlichen Reden und Versammlungen jeder Art, von den feierlichen Staatsgelegenheiten, bei welchen ein Kabinettsminister spricht, bis zur Eröffnung eines Dorfvereins, in Zeitungen und Zeitschriften, in wissenschaftlichen Werken wie in Romanen findet man gegenwärtig immer wieder ausgesprochen und betont, wie England eine Demokratie oder doch ein demokratisches Volk und Land sei.“ (NOSTIZ.)

Natürlich konnte diese Entwicklung einer Verfassung, die sich wie gesagt, Schritt für Schritt, nicht durch ein einmaliges, sondern durch das den jeweiligen Erfordernissen entsprechende fortgesetzte Zugestehen von Rechten bildete, nicht ohne Rückschlag auf die Wohnungsfrage bleiben. Einige Daten mögen in Kürze beleuchten, wie es nach dieser Seite hin ausgesehen hat. Ein amtlicher Bericht von 1842 stellte zuerst das Wohnungselend in seinem vollen Umfange fest. Die Straßen sind als im schlechtesten Zustande befindlich gekennzeichnet; übertroffen wird er durch die Höfe, in denen Düngerhaufen, Schweineställe, verwesende Abfälle aus Schlachthäusern, Fabrikrauch, gewerbliche Ausdünstungen aller Art die Luft derart verpesten, daß Nahrung über Nacht ungenießbar wird. Ueberlaufende Aborte, deren oft nur ganz wenige für einige hundert Menschen vorhanden sind, bilden die Regel; zollhoher Sumpf von Fäkalien ist keine Seltenheit. Die Lieferung von Trinkwasser ist in den Händen von Erwerbsgesellschaften, die förmlichen Wucher damit treiben. In Liverpool wohnen ca. 40000 Menschen in 8000 Kellern, die 5—6 Fuß unter dem Straßenniveau liegen, 7000 dagegen in 2800 Höfen, deren Unreinlichkeit jeder Beschreibung spottet. Aehnliches wird für Birmingham festgestellt. In Leeds kommen längere Zeit hindurch in Arbeitervierteln auf 2 Geburten 3 Todesfälle. Manchester rangiert auf der gleichen Höhe, es kommen z. B. auf 7000 Menschen 33 Aborte. Ueberall gehört es zu den gewöhnlichen Erscheinungen,





ARCH. W. A. HARVEY EINFAMILIENHAUS
Wohnzimmer mit Nebengemach 13 F. 5 Z. × 15 F. 6 Z.; Kuche 10 F. × 13 F. 5 Z.; Abwaschküche, Speisekammer, Kohlenraum, Abort und Werkzeugkammer. Obergeschoß mit 3 Schlafzimmern; das kleinste 9 F. 6 Z. × 9 F. 6 Z. u. Bad. Kosten i. J. 1903 = 540 £.



ARCHITEKT
W. A. HARVEY,
BIRMINGHAM



DOPPELWOHNHAUS
Wohnküche 11 F. 5 Z. × 16 F. 6 Z.; Parlour 11 F. 4 Z. × 13 F. 3 Z.; Abwaschraum etc. Obergeschoß: 3 Schlafzimmer und Schrankraum. Kosten i. J. 1899 für ein Haus 230 £. 1685,9 Cub. F. à $3^1/_4$ d.

daß erwachsene Söhne und Töchter zusammen mit Eltern und Aftermietern in einem Zimmer schlafen. Die Mauern sind überall feucht, von stinkender Feuchtigkeit durchzogen, morsch. Die Bauspekulation liefert nicht bloß durchaus minderwertige Arbeit, sie führt auch die Bauweise „back to back", d. h. die Rückseiten parallel laufender Häuserreihen aneinanderstoßend, ohne Hindernis überall durch. In Leeds sollen in einem von 20000 Menschen bewohnten Viertel diese back to back-Häuser noch in letzter Zeit jährlich um 1200 gestiegen sein. — 6, 8, 10, 14, sogar 16 Personen in einem Raum wohnend zu finden, ist auch heute noch möglich. Nach Booth haben in einem von 10000 Menschen bewohnten Londoner Viertel etwa 5000 die Hälfte eines Zimmers als Wohn- und Schlafraum. Für den Zustand derselben ein Beispiel unter vielen: Beim Abbruch einer Straße nahmen die Arbeiter Reißaus vor der vorhandenen Masse von Ungeziefer, das durch Wassergüsse aus Feuerspritzen ersäuft werden mußte (Lord Shaftesburys Bericht). — 1885 gab es noch in London Straßen, deren sämtliche, meist von 60—70 Personen bewohnte Häuser zusammen einen Abort besaßen. Wer heute noch das äußerste Wohnungselend sehen will, hat in Whitechapel ausgiebigste Gelegenheit dazu. Bezeichnend für die dortigen Zustände ist, daß selbst die Polizei in die „Slums" dieses Bezirkes, die allerschlechtesten Häuser, nur zu zweit oder dritt sich wagt. Und mitten zwischen diesen Stätten des Elends und der Verkommenheit liegt eines der bekanntesten „University Settlements" — Universitätsniederlassungen —, Toynbeehall, eine Anstalt, deren Tätigkeit aufs glänzendste zeigt, in welch tiefgründiger Weise die Anschauung über die Pflichten der sozial Hochgestellten gegenüber dem Volke sich Bahn gebrochen hat.

Ganz schlechten oder mindestens ungenügenden Wohnverhältnissen, von denen Millionen von Menschen betroffen werden, eine Wendung zum Besseren zu geben, den Sinn derjenigen, die im Großbetrieb zunächst das Mittel zur Erlangung von Reichtum erblicken und deshalb vor der äußersten Ausnützung der menschlichen Arbeitskraft nicht zurückschrecken (das sog. „Sweating" d. h. Schweißaustreiben ist bezeichnend für die in Anwendung gebrachten Maximen), zu ändern, erzieherisch in jeder Hinsicht auf die Massen zu wirken nach einer langen Zeit völligster Vernachlässigung derselben, ist schwer, zumal in einem Lande, wo die Regierung sich jeder Einmischung Privatverhältnissen gegenüber prinzipiell ablehnend verhält. Es ist nur möglich, wo die unter dem Einflusse einer geistigen Bewegung stehende Auffassung von Staat und Gesellschaft, wie sie durch Locke begründet wurde, alle Gegenströmungen zu überwinden vermochte. Freilich traten Erscheinungen wie die Chartisten-Gefahr, die England an den Rand einer Revolution brachte, zwingend mit ein, trotzdem die Bewegung in der Zeit ihrer heftigsten Aeußerungen nicht zum Ziele führte. Booth stellt an der Hand gründlicher Untersuchungen für London z. B. fest, daß der Prozentsatz der Armen 35 der Gesamtbevölkerung beträgt. Für Städte wie Liverpool, Manchester, Birmingham u. a. ist die Ziffer vielleicht um ein unwesentliches geringer, bleibt aber immer gerade noch erschreckend hoch.

Will man nun unter voller Berücksichtigung aller vorerwähnten Umstände jene Schöpfungen betrachten, wie sie durch George Cadbury in der Anlage des Arbeiterdorfes Bournville, durch Lever Bs. in Port Sunlight ins Leben gerufen worden sind, so müssen derartige Unternehmungen, die mit der bisher eingehaltenen Art der Arbeiterwohnungsverbesserung gründlich brechen und ganz neue Bahnen beschreiten, als der weitestgehende Vorstoß, als wahre „Riesenschritte" bezeichnet werden, denn sie bedeuten etwas ganz anderes als bloße Sanierungsprojekte. An letzteren ist England nicht arm. Es sei hier auf die vortreffliche Arbeit



ARCH. W. A. HARVEY — DOPPEL-WOHNHAUS IN ELM-ROAD

von W. LEHWESS verwiesen, die im zweiten Abschnitt die ganze historische Entwicklung des auf dem Gebiete Geschehenen behandelt. Man riß vielfach ungesunde Quartiere ein, setzte, genötigt durch die örtliche Lage der Arbeiterviertel zu den Fabriken, neue, nicht von Unternehmern erbaute, an deren Stelle, kam aber dabei unwillkürlich auf das Kasernensystem, da die luftiger gebauten Anlagen mehr freie Bodenfläche beanspruchten als die eng zusammengedrängten ehemaligen „Einfamilienhäuser". Es mußte also in vertikaler Richtung mehr Platz geschaffen werden. Die überall mit dieser Art von Bauweise gemachten Erfahrungen blieben nicht aus, zeigte doch die Mehrzahl der nun besser Untergebrachten einen förmlichen Widerwillen davor, in den neuen Behausungen mehr Ordnung und Reinlichkeit walten zu lassen als in den früheren Schmutzquartieren. Mit einer Dislokation aller Arbeiter vor die Stadt hinaus kann nicht gerechnet werden. Gelegenheitsarbeiter müssen in Handels- und Hafenstädten unmittelbar zur Hand sein, wenn Anlaß zu Verdienst vorhanden ist. Anders verhält es sich mit dem gelernten Industriearbeiter, dem es bei dem Netze von Verkehrswegen zur und aus der Stadt leichter fällt, die größere Entfernung zwischen Wohnung und Arbeitsstätte zu überwinden, zumal nachdem Arbeiterzüge mit wesentlich reduzierten Preisen den Verkehr um billiges Geld ermöglichen. CADBURY, der Begründer von Bournville, ging um einen Schritt weiter. Seine umfangreichen Kakaofabriken lagen ursprünglich in Birmingham selbst. Als er sich entschloß, aus eigenen Mitteln durchgreifende Verbesserungen des Arbeiterwohnwesens eintreten zu lassen, äußerte er sich dahin: „Wozu neue Slums an Stelle der alten bauen? Was dem Arbeiter not tut ist Luft, Licht, Beschäftigungsmöglichkeit im Freien während der Musestunden." So verlegte er seit 1879 seine Fabrik in ein vier Meilen = sechs Kilometer von Birmingham gelegenes Terrain, das billig und im ganzen zu haben war. Die eigentliche Bauzeit des Dorfes indes begann erst seit 1895 und zwar gleich in großzügiger Art und Weise. Der weite Blick des an große Unternehmungen gewohnten Mannes äußerte sich eben auch darin. Als rechnerische Leistung wurde die Unternehmung anfangs vielfach angezweifelt. Sie war allerdings in erster Linie von philanthropischen Ideen, vor allem aber von durchaus richtigen materiellen Voraussetzungen getragen und hat glänzende Beweise ihrer Richtigkeit erbracht. Ein im Sommer 1907 in England abzuhaltender internationaler „Housing Congress" wird die seither nach gleichen Prinzipien zahlreich ins Leben gerufenen Unternehmungen zusammenfassend zum Gegenstande seiner Erörterungen machen, gleichzeitig aber vielerlei für die Zukunft anbahnen. Die Gartenstadt ist heute keine Illusion mehr.

Was Bournville prinzipiell unterscheidet

von vorhergegangenen Unternehmungen zum Zwecke der Wohnungsverbesserung für Arbeiter, ist die Verteilung der Wohnhäuser im Verhältnisse zu Grund und Boden. Nicht die dichtgedrängte Aneinanderreihung gleichartiger baulicher Erscheinungen, nicht die möglichst weit getriebene Ausnützung der Baufläche, wie sie durch die Bauspekulation überall in Anwendung gebracht und selbst bei verbesserten Neuanlagen in den Städten durch die teueren Bodenpreise bedingt wird, bildet den Grundzug der ganzen Anlage, vielmehr ist das Gegenteil zum Ausdruck gekommen: Weite, luftige Bauweise, Einzelhäuser, meist Doppelhäuser, seltener Anlagen von vier oder fünf zu einer niemals monoton behandelten Gruppe, unter einer durchlaufenden Firstlinie vereinigt. Die baumbepflanzten Straßen sind 12,30 m breit, die Vorgärten 6,05 m tief, so daß der Abstand von Baureihe zu Baureihe, über die Straße gemessen, 25 m beträgt. Die einzelnen Häuser sind 5,5 m weit auseinander gelegen, so daß die Sonne, da die Gebäude nur Erdgeschoß und ersten Stock enthalten, überall Zutritt hat. Hinter den Häusern erstreckt sich (in deren Breite nebst dem Abstand bis zur Nachbargrenze) Gartenland bis zu 60 m Tiefe, durchschnittlich 400 Q.-Yard für das Haus, das dem Bewohner in angebautem Zustand übergeben wird: dicht beim Haus ein Rasenplatz für Kinderspiele und zum Wäscheaufhängen, dann ein großes Stück Gemüsebeete, am Ende eine Obstbaumpflanzung. Da sämtliche Häuser solche Gärten haben, ist natürlich von Straße zu Straße ausgiebig freier Raum. Der in geradezu glänzender Weise, von künstlerisch feinem Geschmacke zeugenden Blumenkultur, wie sie in auch nur annähernd gleicher Weise nirgends auf dem Kontinent bei Arbeiterwohnungen zu finden ist, dient der Vorgarten. Jährlich hat Bournville seine Blumenausstellungen. Dagegen kommen seine Bewohner bis zur Stunde noch ganz gut ohne Kunstausstellung durch. Die ganze Anlage ist eine solche, und ihre Wirkung ist sicherlich von größerem Werte als die zahllosen Ausstellungen des Kontinents, die in Deutschland besonders grassieren und lediglich die Sucht des „Uebertrumpfens" in ein immer tolleres Tempo hetzen. —

Abgesehen nun von den gesundheitlich vorzüglichen Eigenschaften*) ist das durch G. CADBURY ins Leben gerufene Prinzip, den Arbeiter und seine Familie in freien Stunden zu einer, Liebe und Sorgfalt zum Gegenstand, zur Pflanzenkultur, voraussetzenden Beschäftigung zu veranlassen, erzieherisch von allerhöchster Bedeutung. Welch greller Abstand gegen das wüste, zerrüttende Wirtshausleben der Arbeiter anderwärts.*) In ganz Bournville, das jetzt 600 Häuser und etwas über 3000 Einwohner zählt, gibt es kein alkoholisches Wirtshaus. Das erklärt vielerlei.

Ein Blick auf den Plan zeigt, daß die Hauptstraßenzüge mit Rücksicht auf ausgiebige Besonnung angelegt sind. Das höchst langweilige Bilder abgebende System quadratischer Häuserblocks und schnurgerader Straßen, dieses Ideal bureaukratischer Baugesetzgeber, ist durchaus vermieden. Auch darin äußert sich die Ueberlegung des genialen Geistes, der diese Anlage entstehen ließ. Das 458 Acres (1 Acre = 4046,71 qm) umfassende Terrain Bournvilles, denen neuerdings 44 A. von einem ungenannten Geber zugefügt wurden, ist hügelig, und 120 A. sind überbaut. Zwischen zwei Erhebungen liegt ein von einem Bach durchflossener Talgrund, mit prächtigem Parke (10) und dem großen allgemeinen Spielplatz (11a), auf dessen ansteigender Seite Sonn- und Feiertags Hunderte von Personen die stattfindenden Wettkämpfe, bei denen jeder rohe Sport ausgeschlossen ist, mit ansehen. An den beiderseitigen Hängen aber führen die mit Rücksicht auf landschaftliche Wirkung ungemein geschickt angelegten Straßen empor. Alte Bäume wurden nicht rücksichtslos niedergesäbelt, wie das in kontinentalen Städten bei solcher Gelegenheit meist geschieht. Der Engländer treibt als wirklicher Kulturmensch einen förmlichen Baumkultus. Wo die Notwendigkeit vorlag, Verbindungen in ost-westlicher Richtung zu schaffen, da wurde bei der Disposition der Haus-

*) Die Sterblichkeitsstatistik weist für eine Durchschnittsrechnung von vier Jahren für das Tausend auf: Bournville 7,3; Stadtbezirke 10,5; England und Wales insgesamt 15,7. — Kindersterblichkeit, Vier-Jahrdurchschnitt auf 1000 Geburten: Bournville 72,5; Städte 100,0; England und Wales 134,7.

*) Laut LAQUEUR, Der Haushalt des amerikanischen und des deutschen Arbeiters (Sammlg. Klinischer Vorträge, Nr. 430, S. 731) betragen für eine Berliner Arbeiterfamilie die Ausgaben für Alkohol prozentual zu den Gesamtausgaben 6,46 Prozent, in Karlsruhe $1/5$ = 20 Prozent, in Nürnberg 9,6 Prozent. In München verschlingt der Alkoholgenuß durchschnittlich $1/4$ der Nahrungsmittelausgaben. München vertrinkt jährlich für 40 Millionen Mark Bier! Wie lange wird es noch dauern, bis an den Schulen ein methodischer Unterricht über Gesundheitslehre und Alkoholgefahr sich einbürgert und so der Unsitte gesteuert wird, Kinder schon im frühesten Alter an Alkoholica zu gewöhnen? Vernunftgemäß wäre, nicht die Nahrungsmittelpreise durch Zölle und Steuern hinaufzuschrauben, sondern den Alkohol bis zur Grenze der Möglichkeit mit Steuern zu belasten. Aber wo ist die Volksvertretung, die den Mut hat, das Allgemeinwohl über ›berechtigte Sonderinteressen‹ zu stellen, die Unterernährung auf Kosten des Alkoholgenusses aus der Welt zu schaffen und damit so vieles andere?

ARCH. W. A. HARVEY — DAS ALTE DORF-WIRTSHAUS IN LINDEN-ROAD



ARCH. W. A. HARVEY — LÄDEN IN LINDEN-ROAD



ARCH. W. A. HARVEY — VIERFAMILIEN-WOHNHAUS IN ELM-ROAD

pläne gleich von Anfang an Rücksicht auf die Lage der Wohnräume zur Sonne genommen. Die freie Lage der Häuser ermöglichte das in ausgedehnter Weise. Bezeichnend für den Geist der Stiftung ist, daß in der Gründungsurkunde ausdrücklich betont wurde, alle politischen und religiösen Einseitigkeiten seien bei Vergebung der Häuser prinzipiell auszuschalten, da sie dem Willen des Begründers, der während nahezu fünfzig Jahren allsonntäglich in Birminghams Schulen Bibelunterricht erteilt hat, widersprächen. So sind denn auch die Wohngelegenheiten durchaus nicht nur für die Arbeiter der Cadburyschen Fabrik entstanden; über die Hälfte der Bewohner sind kleine Beamte aus Birmingham, Angestellte, Handwerker etc., die zur Cadbury'schen Fabrik in gar keiner Beziehung stehen, noch viel weniger aber zu einer unbedingten Gefolgschaft in irgend welcher Beziehung gezwungen werden, wie dies bei kontinentalen Unternehmungen verwandter Art nur allzuhäufig der Fall ist. — Ein weiterer Umstand von Bedeutung liegt ferner darin, daß nicht allein dem Wohnbedürfnisse Rechnung getragen, sondern all das mitberücksichtigt wurde, was an gemeinnützigen Gründungen für ein Gemeinwesen von Bedeutung ist. In dominierender Lage ist ein großes, geräumiges Schulhaus (Abb. S. 326), ein Geschenk CADBURYS an den Trust*), aufgeführt worden, das

*) Unterm 14. Dezember 1900 trat CADBURY die ganze, auf 225 000 £ = 4,5 Millionen M. bewertete Stiftung mit Aufgabe aller persönlichen Rechte samt denen seiner Erben ab an den ›Bournville Village Trust‹ mit dem Wunsche, die Anlage stetig in seinem Sinne, mit absoluter Fernhaltung jedes spekulativen Gedankens, erweitert zu wissen. Dem derzeitigen Leiter des Trusts, Herrn JOHN BARLOW sei an dieser Stelle gedankt für sein überaus liebenswürdiges Entgegenkommen, das er dem Autor dieser Zeilen sowohl in Bournville selbst als auch durch spätere Ueberlassung aller einschlägigen Materialien erwies. — Gemeindehaus und Schulhaus sind spätere Geschenke CADBURYS, auch trug er ganz wesentlich zu den Kosten für Ruskin Hall bei. Zurzeit ist der Bau eines zweiten Schulhauses in Aussicht genommen.

BOURNVILLE · ALMSHOUSES · ① WOHNKÜCHE ② SCHLAFZIMMER ③ ABWASCHKÜCHE ④ VORRATSRAUM ⑤ OFFENER HOF ⑥ ABORT ⑦ KOHLENRAUM

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 — 10 — 20 — 30 — 40 — 50 ENGL. FUSS

ARCH. EWEN HARPER-BIRMINGHAM

HOFANSICHT DER ALMSHOUSES IN BOURNVILLE
(VGL. GRUNDRISZ SEITE 322)

außer den erforderlichen Unterrichtsräumen, Laboratorien, Bibliothekzimmern usw., auch Lokalitäten für Wasch-, Näh-, Bügel- und Kochkurse enthält. Weiter wäre zu nennen das Village Meeting House (Abb. S. 327), in dem Versammlungen zu religiösen Zwecken ebenso stattfinden, wie gemeindliche Besprechungen und Vorträge, dann Ruskin Hall, wo künstlerische Interessen ihre Pflege finden und eine Bibliothek und Sammlung angelegt ist. Das „Gymnasium", ein stattlicher Bau (Plan 4), ist den Leibesübungen der männlichen, Bournville Hall (5) der weiblichen Bevölkerung gewidmet. Ebenso ist aber auch für die Kranken weitgehende Fürsorge getroffen. Ein äußerst reizvoller Fachwerkbau ist die Post. Für Nahrungsmittel und andere Bedürfnisse sorgen eine Reihe vorzüglich eingerichteter Verkaufsmagazine. Gemüse bauen die Bewohner für den eigenen Bedarf in hinreichender Menge, ja eine ganze Reihe derselben ziehen überdies für alle Wochen des Jahres eine Durchschnittseinnahme von 1 sh 6 aus ihren Grundstücken, womit die Mietbeträge sich natürlich verringern. Der Fleischkonsum der Bevölkerung hat gegenüber dem Genusse guter Gemüse abgenommen. Bournville hat seinen eigenen unbesoldeten Gemeinderat, der, die Angelegenheiten des Trusts ausgenommen, alle gemeinschaftlichen Fragen zur Erörterung bringt und sich vor allem den Gartenbau durch Bezug guter, billig abgegebener Pflanzen, durch Anlage einer Gärtnerbibliothek, durch das Arrangement von Rosen-, Chrysanthemen und anderer Blumenausstellungen angelegen sein läßt.



BADEKABINETT MIT AUFKLAPPBARER WANNE

Eine eigene, von RICHARD CADBURY gemachte Stiftung sind die „Almshouses", die ebenfalls einem Trust unterstehen, eine Art von Pfrundanstalt, in der ältere Arbeiter, eventuell mit ihren Frauen ein gutes Unterkommen, dazu Gas, Wasser und jährlich drei Tonnen Kohlen kostenlos erhalten, vorausgesetzt, daß sie, Alters- oder Invaliditätsrente eingerechnet, ein Jahreseinkommen von mindestens 13 £ (260 M.) und nicht über 50 £ (1000 M.) aufzuweisen haben. Den völlig zweckgemäßen Grundriß dieser äußerst behaglichen Häuschen, die zum Teil vom Trust sogar möbliert werden, zeigt Seite 322, die Ansicht Seite 323.

Was nun die Wohnhäuser betrifft, deren mannigfaltige Ausgestaltung reizvolle Erscheinungen in Menge bietet, so sind diese in Bezug auf Raumdisposition sehr verschieden. Gas- und Wasserleitung sowie Kanalisation ist bei allen vorhanden. Der einfachste Typus, der im Erdgeschoß außer Wohnküche, Wohnzimmer die nötigen wirtschaftlichen Nebengelasse und im ersten Stocke zwei, auch drei Schlafzimmer (bei allen Häusern ins Dach eingebaut) enthält, unterscheidet sich ganz wesentlich von den Anlagen, die außer einem größeren — oder zwei kleineren — ebenerdigen Wohnraum, Küche, Spülküche und Nebengelaß drei Schlafzimmer und Bad enthalten, und bei denen auch die Ausmaße der einzelnen Räume reichlicher bedacht sind. Dementsprechend sind auch die Mietpreise verschieden. Für ein Haus der ersten Art (es gibt deren 15) beträgt der Wochenmietzins mit Garten 4 sh 6, jährlich also 11 £ 14 = 230 M. Entsprechend der Raumzahl und Größe steigt der Mietbetrag auf 5 sh. 3, 6, 7, 8 sh. Vergleicht man damit die Preise, die in London für einen Raum bezahlt werden, 5, 6, 8, 10 sh. und mehr, so müssen diese Bournviller Wohnungen als außerordentlich billig bezeichnet werden. Wo für Alkohol nichts ausgegeben wird, kann natürlich ein höherer Betrag auf die Wohnung entfallen. Die Baupreise sind, obschon in England durchschnittlich höher als z. B. in Deutschland, für



SCHLAFZIMMER EINES ARBEITER-WOHNHAUSES

allen von mir besuchten Wohnungen herrschte größte Reinlichkeit. Bei der äusseren Erscheinung der Häuser ist die Anlehnung an alte Vorbilder, wie sie in englischen Landstädtchen, vor allem in dem malerischen Chester noch in reicher Zahl vorhanden sind, unverkennbar; überall indes sind die Motive für den neuen Zweck verarbeitet. Nirgends auch nur die Spur von überflüssigen Zutaten, durchweg knappes Maßhalten in den

das einzelne Bauobjekt mäßig; die Weglassung einer Unterkellerung, die geringen Mauerstärken (1 Stein), mit den mäßigen, aber völlig ausreichenden Stockwerkshöhen (2,70 licht), die Treppenbreiten (0,75 m, während in Deutschland fast überall 1,00 vorgeschrieben ist), die sparsame Holzverwendung bei Stockwerks- und Dachgebälk, all das spricht freilich mit. Die Häuser sind aber nicht etwa schlecht gebaut; außerdem erlaubt das englische Klima manches, was sich auf dem Kontinent von selbst verbietet. — Die Wohn- und Schlafräume sind sehr hell und behaglich; Erkersitze und Kaminwinkel spielen dabei eine große Rolle. In den neueren Häusern fehlt auch das Bad nicht. Entweder ist in der Spülküche die gewöhnlich mit einem Holzdeckel verschlossene, mit Warmwasserzuleitung versehene Badewanne in den Boden eingelassen (Abb. S. 325) oder sie ist herabklappbar in einem Wandschrank untergebracht (Abb. S. 324). Bei den Wohnungen von 8 sh. aufwärts findet sich ein eigenes Badezimmer im ersten Stock, direkt von den Schlafzimmern aus erreichbar. Eingebaute Wandschränke machen platzversperrendes bewegliches Mobiliar überflüssig, der vorhandene Raum ist äußerst praktisch ausgenützt. In

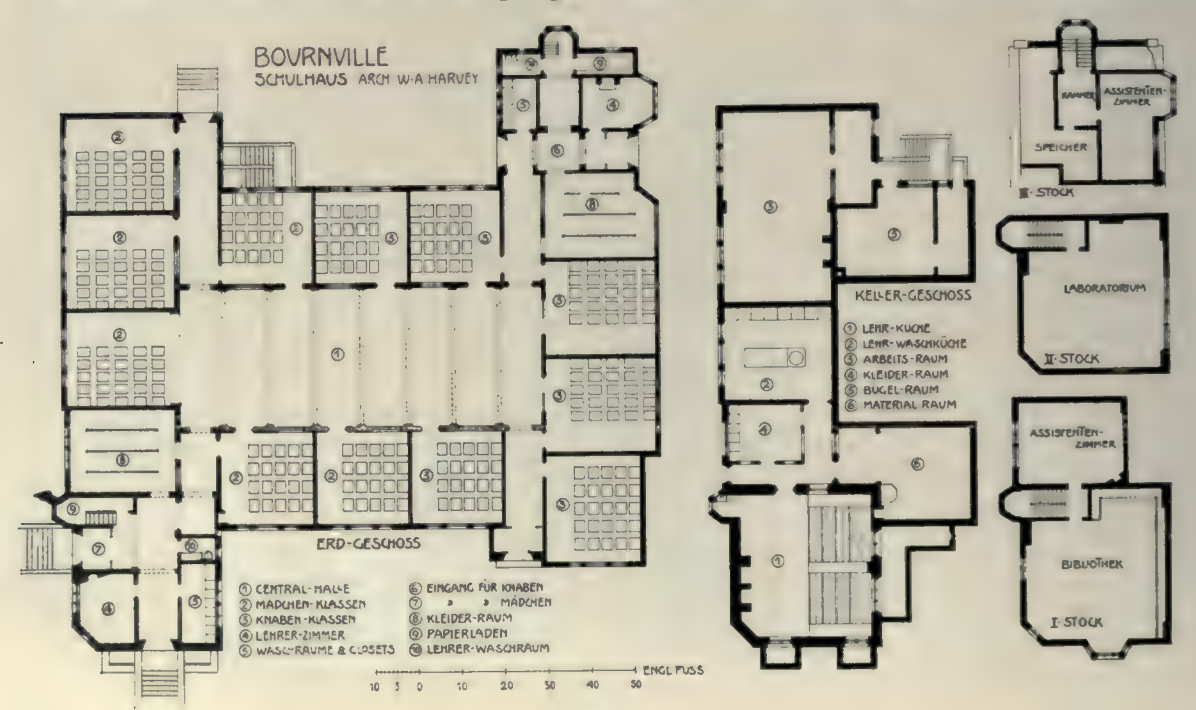
Wirkungsmitteln, aber ein Sinn für Linienführung und Beherrschung der Flächen, der selbst unter Anwendung einfachster Form künstlerisch den Nagel auf den Kopf zu treffen weiß. Freilich kam dem Architekten die größere Bewegungsmöglichkeit, welche durch die englischen Baugesetze sich ergibt, zu statten. Deutsche Vorschriften gesetzlicher Art unterbinden vielfach geradezu eine freie künstlerische Wirkung, ja manchmal will es fast scheinen, als ob die meist mit herzlich wenig Phantasie begabten Paragraphenerfinder anderen das nicht gönnten, was ihnen selbst versagt ist. Die zum Teil bis ins Dach ein-



KÜCHE MIT VERSENKTEM BAD IN EINEM ARBEITER-WOHNHAUS

ARCH. W. A. HARVEY — DAS SCHULHAUS

schneidenden Erkerausbauten, die Lösung des Daches, die schmucklosen und doch wirksamen, schlichten kleinen Vorhallen, die durch grün gestrichenes Holzwerk belebten, glatt geputzten Mauerflächen ebenso wie das sauber gefugte Backsteinmauerwerk, alles das gibt in Bournville Bilder von außerordentlichem Reize. Sie lassen dies Arbeiterdorf, kommt man aus dem rauchigen, schwarzen, in seinen Straßenbildern unsäglich öden Birmingham hinaus in die



ARCH. W. A. HARVEY-BIRMINGHAM

STRASZENANSICHT UND SAAL DES GEMEINDEHAUSES



KISSEN U. DECKEN AUS BAUERNLEINEN MIT KURBELSTICKEREI • AUSGESTELLT IN DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN • ENTW. U. AUSF. VON RIA LOSSEN U. FRIEDE HERRMANN, MÜNCHEN

reizende hügelige Baumlandschaft, wie ein wahres Eden erscheinen. Bournville ist ein herrliches Monument für die große Gesinnungsweise und den praktischen Wohltätigkeitssinn seines Begründers, GEORGE CADBURY, gleich wie für den Baukünstler, der mit ebensoviel technischem Geschick als künstlerischer Kraft unter Aufwand durchaus unüberschreitbarer Mittel hier eine Anlage geschaffen hat, die für die Zukunft bedeutsamer sein dürfte als mancher säulenhallengeschmückte monumentale Steinkoloß der modernen Architektur. ALEXANDER HARVEY heißt der Architekt. Beiden sei hier in bescheidener Weise ein Lorbeerreis zu Füßen gelegt.

BERLEPSCH-VALENDÀS

HERRN · GEHEIMEN
OBERREGIERUNGS
RAT · DR · THEODOR
LEWALD
DEM · TATKRÄFTIGEN
ORDNER · WÄCHTER
UND · VERFECHTER
DEUTSCHEN · KÖNENS
WIRKENS · U · WESENS · IN
KUNST · WISSENSCHAFT
U · GEWERBE · BEIM · WETT
BEWERB · DER · VÖLKER
IM · FERNEN · WESTEN
SAINT · LOUIS · 1904

EINGEDENK · SEINER
AN · ARBEIT · ERFOLG
UND · EHREN · REICHEN
TÄTIGKEIT
BRINGEN · IHM · FREIE
DEUTSCHE · MÄNNER
ALS · ZEICHEN · IHRES
DANKES · UND · IHRER
VEREHRUNG · DIESE
ERINNERUNGSGABE
DAR
BERLIN · IM · IAHRE
EINTAUSEND · NEUN ·
HUNDERT · SIEBEN

PROF. JOSEF M. OLBRICH-DARMSTADT • SCHENKUNGSURKUNDE FÜR DEN, GEHEIMRAT TH. LEWALD ALS EHRENGABE ÜBERREICHTEN SCHREIBTISCH

SCHMUCK UND FORM
DER SCHREIBTISCH VON JOSEF M. OLBRICH

Drei Momente sind es, die die Kunst eines Olbrich charakterisieren.

Einmal: Olbrich läßt sich von dem Material anregen. Das Gefühl für das Organische betätigt sich bei ihm in der sinngemäßen Verwendung der Materialien, mit deren Variabilität er die Möglichkeiten des Schmuckes bereichert. Seine Ornamentik ist dementsprechend nicht angesetzt. Sie fügt sich ein. Aus ihr und mit ihr ersteht das Werk.

Damit kommen wir zu dem Zweiten. Seine Phantasie, die Art, wie er aus einem Nutzgegenstand eine Schönheit hervorblühen läßt, ist so reich, so wechselnd, daß man oft an orientalische, im weiteren Sinn überhaupt an exotische Ornamentik denkt. Die Schönheit der asiatischen Kunst hat ihn beeinflußt. Er denkt wie sie im Material und schafft wie sie aus nützlichen Dingen eine Schönheit. Nicht nur äußerlich läßt sich diese Verwandtschaft feststellen. Entscheidender ist die Gleichheit der Art, Farbe und Form aus dem Material, aus den geschmackvoll bizarr und apart zusammengefügten Stoffen zu gewinnen. Speziell die graziöse Art, durch Einfügen eines kleinen Steines, einer feinen Linie in farbigem Holz, die vielleicht viel zu fein ist, um für unser Auge entscheidend zu wirken, die aber doch apart mitspricht, eine leichte und lichte Schönheit zu suggerieren, die frei von aller Erdenschwere ist, dabei doch trotz aller Grazie fest und solide zu bleiben, ist kennzeichnend für sein Schaffen.

Darum ist auch das Entscheidende bei Olbrich der farbige Eindruck. Olbrich gibt z. B. nicht nur einen Schreibtisch, einen Nutzgegenstand. Dieses Praktische ist für ihn nur die Klaviatur, auf der er seine Melodien spielt. Er spielt sie virtuos, aber nicht mit jener spielerischen Nuance, die auf die Dauer ermüdet und abstößt. Ein Gebrauchsgegenstand besteht aus Materialien, und diese gilt es zu wählen. Diese sind das Mittel, wie für den Maler die Farben das Mittel sind. Mit ihnen schafft Olbrich aus dem Praktischen ein Kunstwerk, ein Ding, das Gebrauchsgegenstand und zugleich Kunstwerk ist.

* * *

Der Schreibtisch, den Olbrich im Auftrag einer Reihe von industriellen Firmen für den Geh. Regierungsrat Lewald, den Reichskommissar für die Weltausstellung in St. Louis entwarf, ist ein Prunkstück.

Dies ist seine Zweckbestimmung; und indem der Künstler diesem Zweck nachstrebt, schafft er ein organisches Werk, das seine Bedingungen aus sich selbst entnimmt.



PROF. JOSEF M. OLBRICH • DETAIL VOM AUFSATZ D. SCHREIBTISCHES. VGL. S. 331



PROF. JOS. M OLBRICH·DARMSTADT • EHRENGESCHENK FÜR GEHEIMRAT DR. TH. LEWALD • BRONZEFIGUREN VON PROF. HERM. HAHN·MÜNCHEN

In diesem Sinn steht OLBRICH mit seiner Kunst fest in der Wirklichkeit, in der Praxis. Aber er macht nicht Halt vor der bloßen Zweckform. Das Praktische liefert ihm nur das Grundschema, dessen Klarheit mit einer schönen unverhüllten Deutlichkeit sich zeigt.

In der Mitte die Schreibfläche in Leder, rechts und links die Seitenteile, die die Hauptfächer enthalten. An der Flankenwand je eine Einbuchtung, die wiederum Fächer enthält und die Rückwand ebenfalls durch Fächer eingeteilt, die sämtlich auf elektrischem Wege geöffnet werden. Auch der Aufbau ist im Grunde ein altes, oft benutztes Motiv.

Nun muß man sehen, wie OLBRICH aus diesem Grundschema etwas Künstlerisches herauswachsen läßt. Er läßt aus der Notwendigkeit eine Schönheit hervorblühen. Eine Schönheit, die nicht aus Zutaten und Anhängseln erwächst, sondern aus dem Material geboren ist.

Zu diesem Zweck betont er die Vorderflächen der Seitenteile durch linearen Intarsienschmuck, der die etwas gebogene, geschweifte Form der Seiten (die an sich schon durch diese lebhaftere Gestaltung gesammelter hervortritt) in seiner vornehmen, ruhigen, gehaltenen Art wohltuend unterstützt.

Im Gegensatz dazu sind die oberen und seitlichen Flächen des Tischs sparsamer behandelt. Die Schönheit der glatten glänzenden Flächen tritt imponierend in den Vordergrund. Schmale, feine Linien eingelegten Holzes sind der einzige, darum aber um so aparter sich einfügende Schmuck. Und die ebenso feine wie strenge Einfachheit dieser parallellaufenden Linien gibt dem Aussehen eine elegante Bescheidenheit und Zurückhaltung, die an die Delikatesse der japanischen Kunst, an die Eleganz des Empire gemahnt.

Nur einmal ist der Schmuck sinnfälliger betont. An der Kante, die vorn um den Tisch herumläuft. Hier ist auf kleinstem Felde eine Fülle von Schönheit mit umsichtiger Disziplin verteilt, und ein raffiniert geschultes Empfinden für Materialschönheit betätigt sich, das an die Subtilität ostasiatischer Kunst denken läßt. Nur durch die schöne Verteilung der kleinen Einlagen, die sich in geometrischen Mustern abwechseln, ist eine entzückende Schmuckwirkung erreicht. Und besonders reizvoll fügt sich die kleine in grünem Stein geschaffene Umrahmung des Schlosses ein.

Die ovale Metalleinlage (geschmückt mit einzelnen matten, tiefleuchtenden Steinen) auf der oberen Fläche des Tisches, die beiden runden Felder des Intarsienschmucks, der in dekorativen Linien fest und doch zart Eule und Adler in leichter und doch entschiedener Stilisierung zeigt, sind die einzigen Teile, die das schmückende Prinzip auf der oberen Fläche des Tisches konzentrierter betonen.

Eine Ueberleitung bildet der Abschlußteil der in hellem, braunem Leder aufgelegten Schreibfläche. Vorne glatt, zeigt sie nach hinten zu in sich zart rankenden Blumen und Blättern einen ornamentalen Goldschmuck, dessen freie, ungezwungene Schönheit einen lichten Eindruck gibt.

Matt leuchtet auf dem dunklen Braunrot (dunkel flockiges, leuchtendes Birnbaumholz) der Tischfläche ein leichtes Weiß schimmernd auf, in gebrochenen grauen Tönen, wie auf dem Grund eines stillen Sees Blumen aufschimmern. Blickt man hoch, so sieht man an der breiten, nach vorn schauenden Kante des auf Kugeln ruhenden Aufbaues (der solchermaßen von der Schwere des zusammengefügten, ruhenden Organismus sich schwebend befreit) die Ursache dieses schönen Anblicks: mattleuchtender Kristall in Rosetten-, Blatt- und Blumenmustern geschnitten, auf silbernem Grunde aufgelegt und so aus der in Ebenholz gehaltenen Fläche sich heraushebend. Einzelne Stücke, die aber ein zusammenhängendes Muster geben, das ein Ganzes bildet; in der Art, wie aus naturalistischen Motiven durch zwangloses Zusammenfügen ein Ornament gewonnen wird, etwa an persische, an arabische Formensprache erinnernd. Vorzüglich ist das matte Schimmern dieses Materials, das über das ganze Werk einen eigentümlichen, warmen Schmelz breitet.

Auf der Rückseite zeigt der Aufbau offene Fächer, die durch Einfassung mit mattroten Steinen (Karneol), deren lineare Ornamentik sich fein einfügt, einen dezenten Schmuck erhalten.

* * *

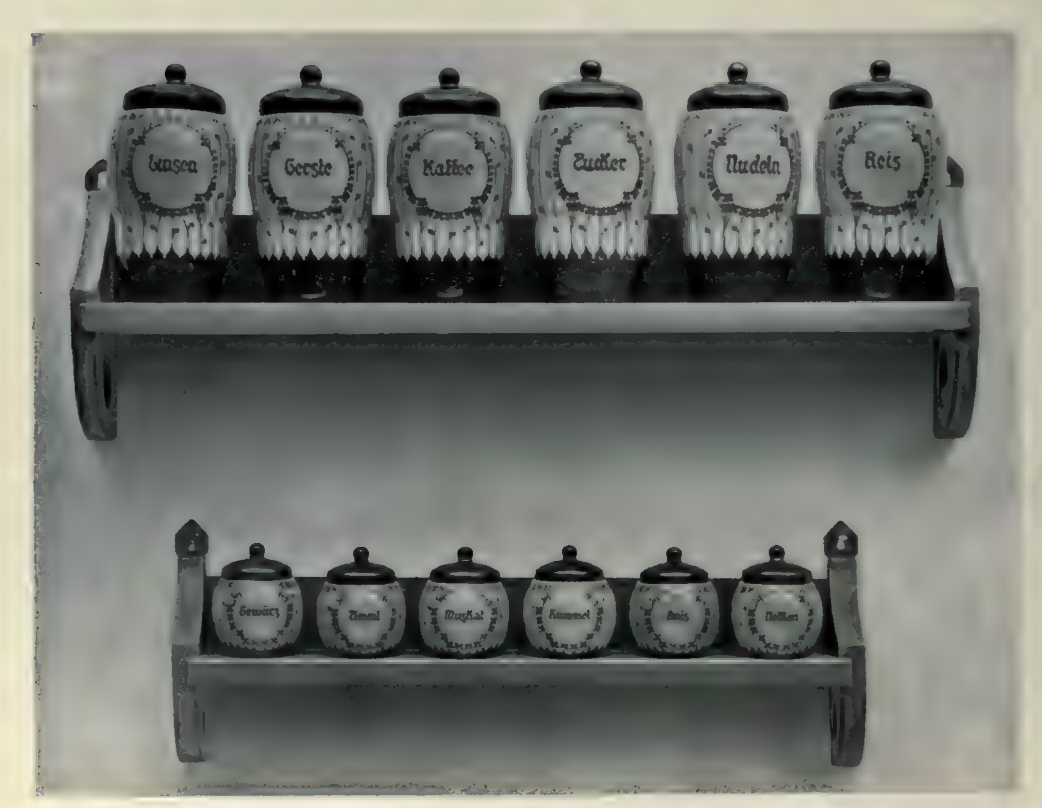
Und so erreicht OLBRICH im letzten Grunde eine Solidität, die eine sichere Basis abgibt und zugleich eine Feinheit (für ihn gibt es in diesem Sinne keine Distanz zwischen Schmuck und Form), die tiefere Gründe hat in dem Materiellen. Und in beiden gibt er, entscheidende Richtungen der modernen dekorativen Kunst solchergestalt in sich vereinigend, eine sachgemäße Schönheit, eine schöne Sachlichkeit, die an die besten Eigenschaften des alten Kunsthandwerks erinnern, das die Differenz zwischen Zweck und Schönheit noch nicht kannte, dem beides eins war, da die Tradition, die Richtung und die Persönlichkeit die Prägung gab und Kunst und Handwerk noch vereint war.

ERNST SCHUR



WILHELM KREIS-DRESDEN — SILBERNER TAFELAUFSATZ
AUSFÜHRUNG: HOFJUWELIER E. FÖHR, STUTTGART





RICHARD RIEMERSCHMID-MÜNCHEN • KÜCHENGARNITUR: HELLGRAU MIT DUNKELBLAUEM DEKOR
AUSFÜHRUNG: REINHOLD MERKELBACH, GRENZHAUSEN U. MÜNCHEN



RICHARD RIEMERSCHMID-MÜNCHEN SCHLAFZIMMER-GARNITUR AUS STEINZEUG
AUSFÜHRUNG: REINHOLD MERKELBACH, GRENZHAUSEN U. MÜNCHEN

ECHTFÄRBEREI

Obgleich die heutige Färbereitechnik sehr wohl in der Lage ist, allen Anforderungen in Bezug auf Echtheit der Farbe, soweit diese überhaupt erreicht werden kann, zu entsprechen, so hat sich doch in neuerer Zeit auf einem Spezialgebiete, nämlich dem der Dekorationsstoffe, vielfach gezeigt, daß die Echtheit der Färbung außerordentlich viel zu wünschen übrig läßt. Vor allem sind es die von modernen Künstlern beliebten Farbennuancen, welche sich häufig als sehr vergänglich erweisen. Die Enttäuschung, welche bei Anwendung derartiger Stoffe hervorgerufen wird, ist nicht allein eine künstlerische, indem die vom Künstler beabsichtigte Farbenharmonie zerstört wird, sondern sie ist auch eine wirtschaftliche, indem zum Teil kostbare Stoffe einem raschen Verschleiß anheimgegeben werden.

Der Grund, weshalb gerade moderne Dekorationsstoffe häufig an Echtheit der Farbe zu wünschen übrig lassen, liegt zum Teil darin, daß die Färbereiindustrie den Wünschen der Besteller nach ganz bestimmten Farbennuancen Rechnung trägt, ohne auf die etwa vorhandenen Gefahren der Nichtechtheit aufmerksam zu machen, zum Teil aber auch darin, daß die Qualitätsbegriffe des Publikums für Dekorationsstoffe bei weitem nicht so scharf ausgebildet sind, als zum Beispiel bei Kleiderstoffen, insbesondere bei Herrenkleiderstoffen. Herrenkleiderstoffe der besten Art sind fast ganz lichtecht gefärbt. Die verantwortliche Persönlichkeit dafür ist der Schneider, welcher seine Kundschaft verlieren würde, wenn ein von ihm geliefertes Kleidungsstück ausginge. Er erzwingt daher lichtechte Stoffe von der Industrie.

In den Dekorationsstoffen fehlt eine derart verantwortliche Persönlichkeit, da die Ausstattung der Wohnung nicht in derselben Weise organisiert ist, wie die Versorgung mit Kleidern. Insbesondere sind die mit Aufgaben der Innenarchitektur betrauten Künstler der Industrie gegenüber machtlos, da sie in deren Betrieb nicht mit Nachdruck eingreifen können. Die Aufträge, die sie zu erteilen haben, sind meistens zu klein, um einen nachhaltigen Einfluß auf sie ausüben zu können. Es fehlt eine Stelle, an der die Interessen der Innenkünstler in der genügenden Weise auch dann gewahrt werden, wenn es sich um Quantitäten handelt, die für die Industrie nicht in Betracht kommen.

An der Königlichen Färbereischule in Krefeld wird der Echtfärbung schon seit Jahren eine ganz besondere Aufmerksamkeit zugewendet und der Sinn der Schüler für die Wichtigkeit der Anwendung echter Farben geweckt. Als Uebungsbeispiele sind fortlaufend kleine Färbeaufträge für solche Arbeiten, bei denen es auf möglichst lichtechte Färbung ankommt, ausgeführt worden, so zum Beispiel für die Gobelinmanufaktur von W. Ziesch & Co. in Berlin, für die Krefelder Teppichfabrik, sowie für viele Künstler und Hersteller von feineren textilen Arbeiten. Daneben hat die Direktion dieser Schule bereitwilligst ihren Rat zur Verfügung gestellt, wenn es sich darum handelte, ein maßgebendes Urteil über die Beständigkeit einer Farbe zu erhalten.

Es besteht die Absicht, diesen Zweig der Tätigkeit der Schule etwas weiter auszubauen und die Anstalt dadurch noch mehr in den Dienst der Oeffentlichkeit zu stellen, als es bisher schon der Fall war. Der Staat und die Stadt haben sich erboten, die Mittel für eine Erweiterung aufzubringen, falls zunächst



WILHELM KREIS-DRESDEN SILBERNER BLUMENAUFSATZ
AUSFÜHRUNG: HOFJUWELIER E. FÖHR, STUTTGART

ein gewisser Stammbetrag aus privaten Quellen für die Einrichtung zur Verfügung gestellt wird. Auch fernerhin soll die Tätigkeit der Schule sich nicht auf solche größeren Posten beziehen, die für die Färbereiindustrie ein genügendes Interesse bieten, sie wird vielmehr, nachdem sie ihren Rat zur Verfügung gestellt hat, das Färben solcher Posten an private Färbereien vermitteln.

Der Verein für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin schlägt vor, daß zum Zwecke der Aufbringung der von den Behörden vorausgesetzten Mittel ein Verein für Echtfärberei gegründet werde, der alle in der Angelegenheit interessierten Kreise in sich vereinigt. Um die Mitglieder über die Fortentwicklung der Echtfärberei ständig auf dem Laufenden zu halten, sollen vierteljährliche Mitteilungen herausgegeben werden, mit deren Redaktion der Verein für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin betraut werden soll.

Die Gründung eines solchen Vereines hat vor allem den Zweck, den Gedanken der Echtfärberei in weitere Kreise zu tragen und dadurch die Qualität der Färbungen zu heben. Da es heute vielfach vorkommt, daß minderwertige und billige Färbungen auf wertvolle Stoffe angewendet werden, weil die Konkurrenz auf äußerste Verbilligung hindrängt, so liegt hier ein Fall vor, daß gute Rohstoffe durch einen entwertenden Vollendungsprozeß vorzeitig der Benutzung entzogen werden und so ein beträchtliches Nationalvermögen vergeudet wird. Ist der öffentliche Sinn erst auf diesen Zustand hingelenkt, so wird das Publikum gern bereit sein, für echt gefärbte Stoffe einen höheren Preis zu zahlen als für unecht gefärbte. Es wird sich der Begriff einer besonderen Art von Qualitätsfärbung herausbilden, und die Industrie wird in der Lage sein, dafür, daß sie der Echtfärbung besondere Aufmerksamkeit widmet, einen Gegenwert zu erhalten. Es liegt also nicht nur im Interesse der Abnehmer, sondern auch im Interesse der Industrie selbst, den Sinn für echte Färbung zu wecken und zu fördern.

Mit dem Ersatze der heute vielfach unechten Färbung durch echte wird aber nur ein weiterer und gewiß nicht unwichtiger Schritt getan werden in dem großen Gesundungsprozesse, dem unser heutiges Kunstgewerbe unterliegt, und der sich trotz aller im Vordergrunde stehenden Stil- und Formenbestrebungen immer deutlicher zu erkennen gibt als eine Steigerung der inneren Gediegenheit.

HERMANN MUTHESIUS





Ofen- und Vortüren, aus verschiedenen Metallen gehämmert und getrieben, so daß sie im Gegensatz zu den meist überladenen, gegossenen Heiztüren und Klappen die Feinheiten der Technik erkennen lassen.
NEUERE ARBEITEN DER OFENFABRIK GEBRÜDER LINCKE, MÜNCHEN UND ZÜRICH

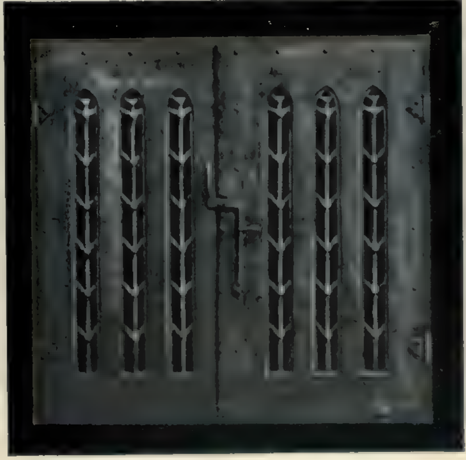
MASCHINE, PUBLIKUM, FABRIKANT

APHORISMEN VON ERNST SCHUR

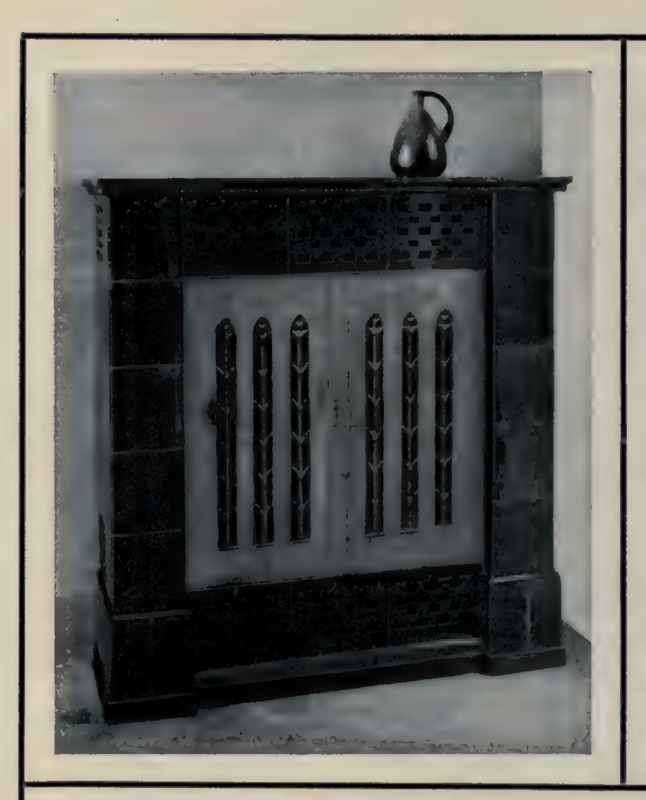
Es liegt in der Natur des Menschen, anzuklagen. Wo neue Tendenzen sich regen, kommen sie fast immer in der Form von Protesten und Anklagen gegen das Bestehende zur Erscheinung. Die Persönlichkeit, die der Träger neuer Ideen ist, kämpft gegen die Allgemeinheit und erringt sich durch diesen Angriff Daseinsrecht. Doch jede Persönlichkeit, und stehe sie auch noch so hoch, sie steht nicht einsam. Sie gehört selbst zur Allgemeinheit. Und in dem Moment, wo sie diese Einsicht gewinnt, reift sie zu neuem Wollen, und törichte Anklagen fallen ab von ihr.

*

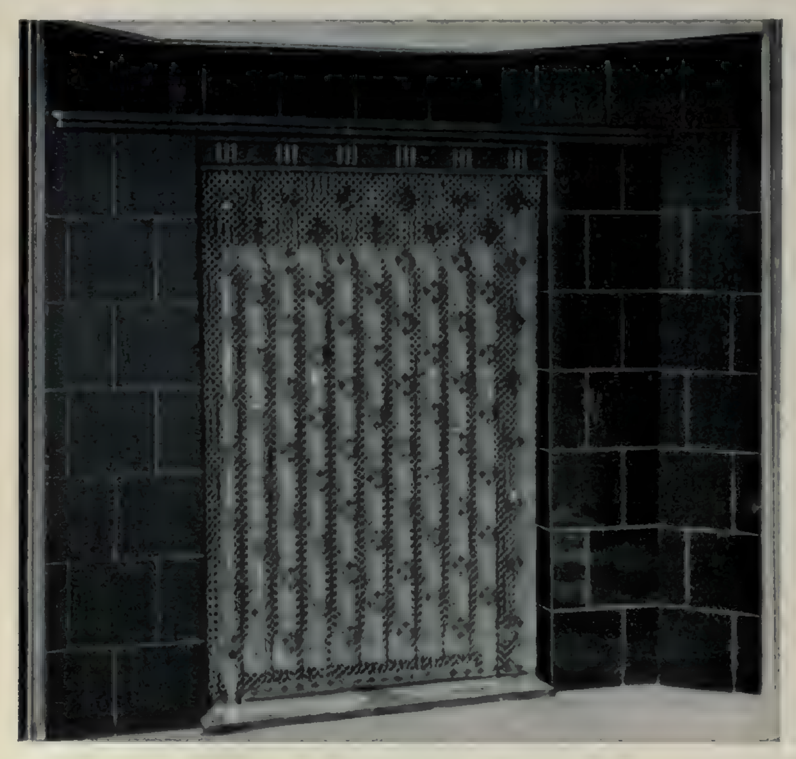
Man hat die Technik der Maschine als den Feind der künstlerischen Betätigung gescholten. Der moderne Künstler lernt in ihr einen Freund und Berater schätzen, der ihn hinleitet zu einer Notwendigkeit. Das Schnörkelwerk der handwerklichen Herstellung, die Liebhaberei für die kunstgeschichtlichen Stile müssen verschwinden. Etwas Neues tritt auf den Plan. Ein sachlicher, klarer und einfacher Stil. Der neue Künstler arbeitet daran, ihn aus der Notwendigkeit der maschinellen Technik heraus zu entwickeln.



Auch das Publikum soll, der älteren Auffassung gemäß, der Feind des Künstlers sein. Publikum ist ein vager Begriff, so recht geschaffen, als Sündenbock in die allgemeine Wüste geschickt zu werden. Der moderne Künstler ist nicht so kurzsichtig. Er sieht auch hier das Zukunftskräftige. Was früher Widerstand war, wird in seiner Hand Mittel. Was anderes stellt das Publikum dar, als die willenstätige Gesamtheit der Zeittendenzen? Der gegenwartstüchtige Künstler findet naturgemäß in ihm seinen Resonanzboden. Gehört er doch als Mitlebender zum Publikum. Sieht doch auch er, vielleicht nur früher als die anderen, das Notwendige. Der neue Künstler will nicht utopischen Träumen nachhängen. Er will den Bedürfnissen genügen. Und indem er diese herausspürt, ist er schon des Erfolges sicher. Und dann dient das Publikum ihm als Mittel, seinen Willen bei dem entscheidenden Faktor, dem Fabrikanten, durchzusetzen. Die Belehrung des Publikums, das bis dahin nur als träge Masse genommen wurde, sorgt dafür, daß aus der stumpfen Abnehmerschar ein Entwicklungsfaktor wird, der nicht mehr zu unterschätzen sein wird,

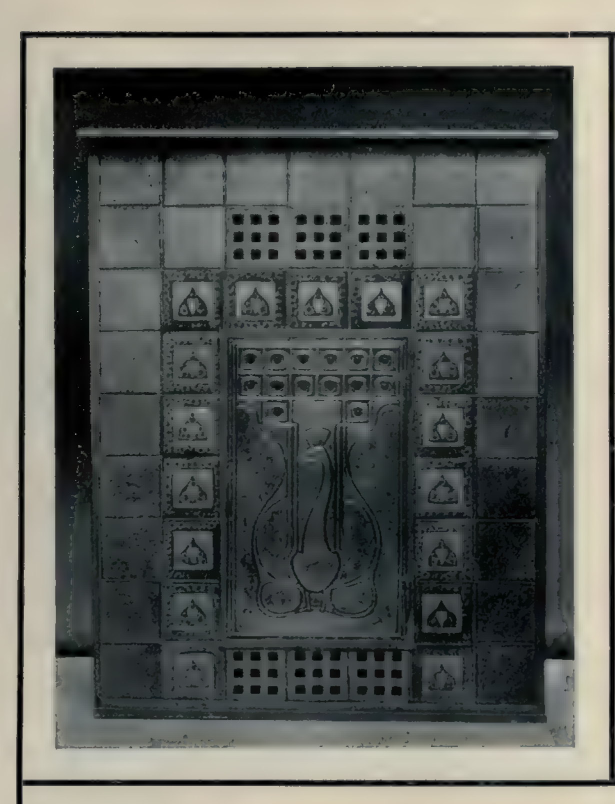


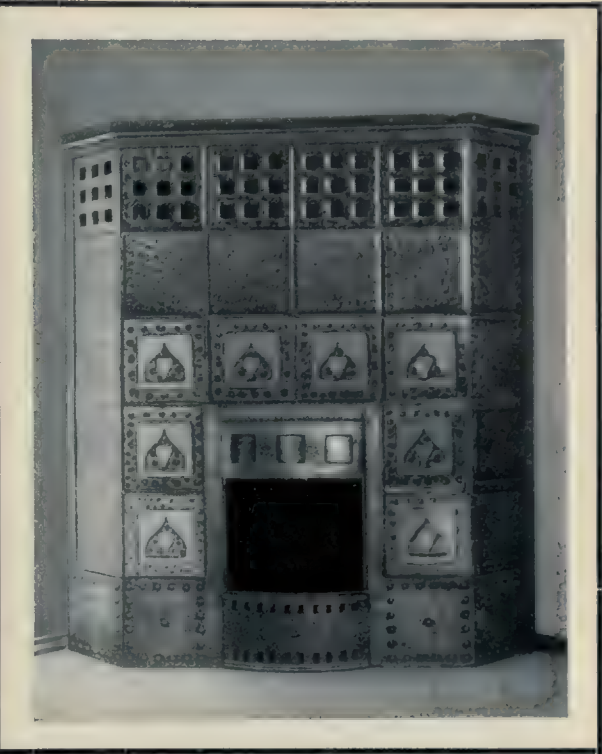


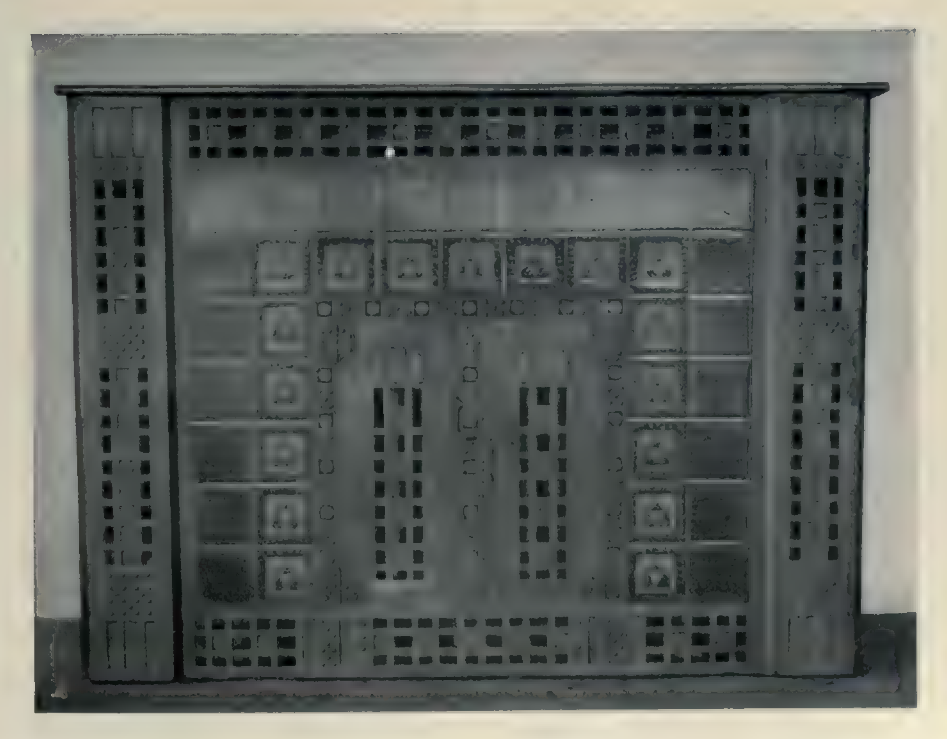


Transportable Verkleidungen für Heizkörper von Zentralheizungen aus verschiedenem Material. Die Heizverkleidungen erfüllen als Mäntel der an sich unschönen Heizkörper einen dekorativen Zweck und verursachen eine lebhafte Luftzirkulation und eine damit verbundene gleichmäßige Wärmeverteilung.

NEUERE ARBEITEN DER OFENFABRIK GEBRÜDER LINCKE, MÜNCHEN UND ZÜRICH

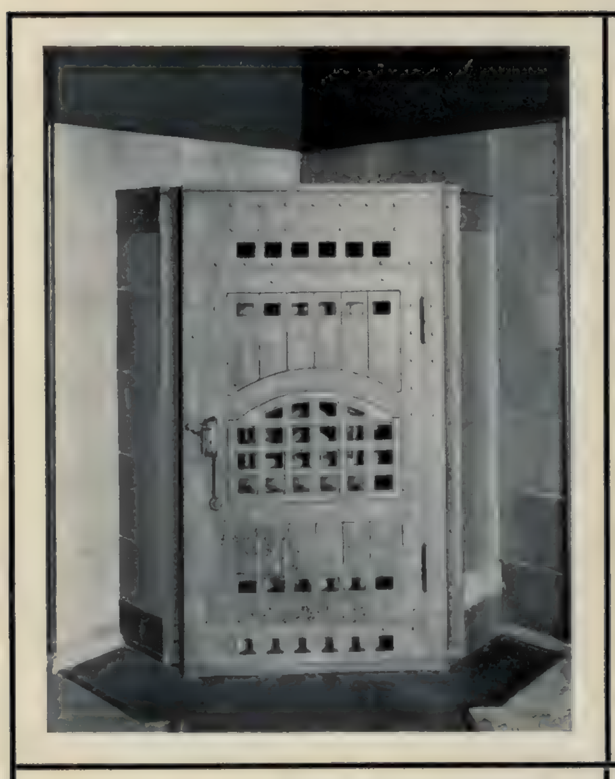






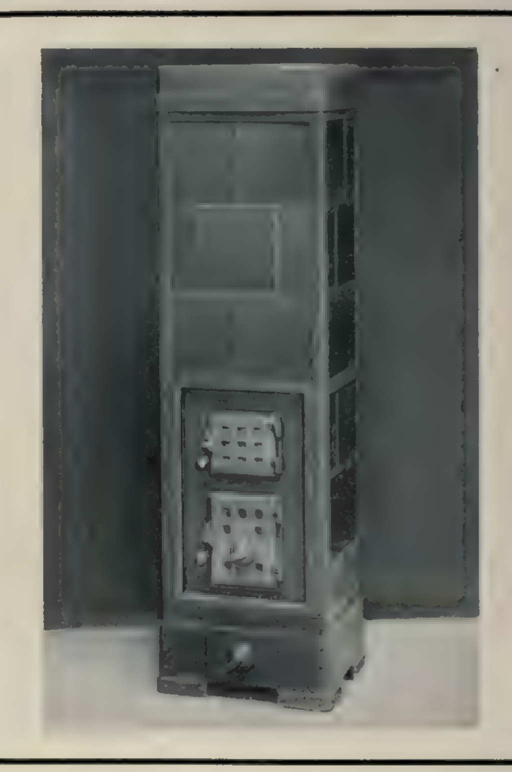
Transportable Verkleidungen aus Fliesen und Eisen für Heizkörper von Zentralheizungen. Die Verkleidungen sind versandfertig, fest zusammengesetzt, innen glattwandig, so daß sie keine Staubablagerung zulassen, und mit großen Türen versehen, um das bequeme Reinigen der innen stehenden Heizkörper zu ermöglichen, von denen sie, wenn nötig, auch leicht fortgeschoben werden können.

NEUERE ARBEITEN DER OFENFABRIK GEBRÜDER LINCKE, MÜNCHEN UND ZÜRICH



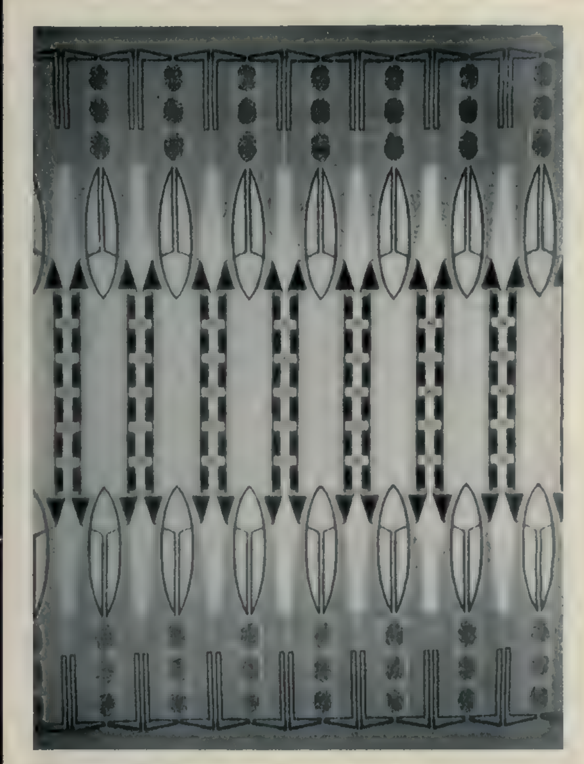




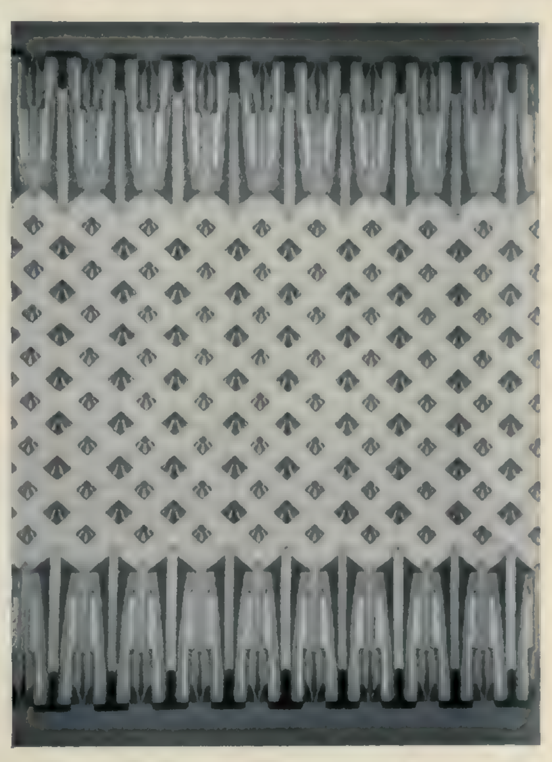


Transportable Gaskamine, Ofenmäntel und Kachelofen, deren Form ohne jeden unnötigen Zierrat aus dem Zweck heraus gestaltet ist, und die, versandfertig zusammengesetzt, ein leichtes Verschicken und Aufstellen ermöglichen, was zumal in Mietwohnungen oft von großem Vorteil ist. So ist ein transportabler Ofenmantel zur Verhüllung eines vorhandenen häßlichen Ofens, der nicht entfernt werden darf, sehr praktisch, da er beim Umzug leicht abzunehmen ist. Material: Metalle, Fliesen und Kacheln.

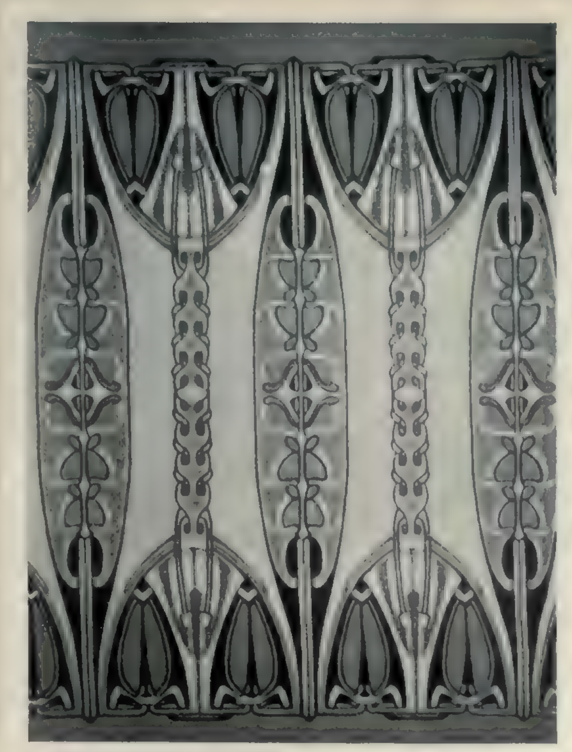
NEUERE ARBEITEN DER OFENFABRIK GEBRÜDER LINCKE, MÜNCHEN UND ZÜRICH



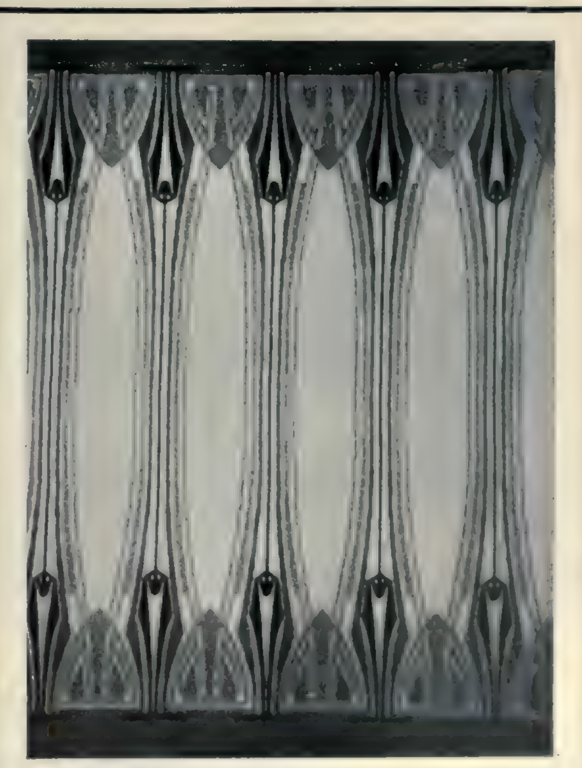
RESEDAGRÜN, GOLD U. OCKER AUF WEISZEM GRUND



MAIGRÜN UND LILA AUF WEISZEM GRUND



ENGLISCH ROT U. ALTGOLD, CRÊMEFARBIGER GRUND



HELLBLAU UND ALTGOLD AUF WEISZEM GRUND

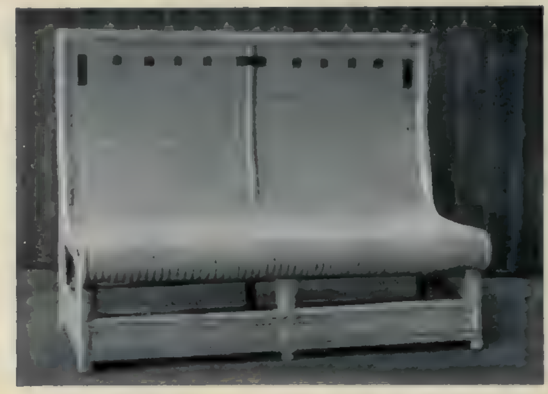
PROF. PETER BEHRENS-DÜSSELDORF — WOLLENE SCHLAFDECKEN

AUSFÜHRUNG: FRIEDRICH HAUSSMANN, WOLLWARENFABRIK, MEMMINGEN















Peddigrohrmöbel in ganz einfachen, glatten Formen, die im Gegensatz zu den verschnörkelten Korbstühlen aus dem vorigen Jahrzehnt und den nur zu oft bizarren »neuesten Mustern« um so behaglicher anmuten.



Ihre Vorzüge sind Sachlichkeit, Geschmack und untadelige Flechtarbeit. Nach den Entwürfen von JUL. MOSLER JUN. und F. BLOCHWITZ wurden sie in der Hof-Korbwarenfabrik JULIUS MOSLER, München, ausgeführt





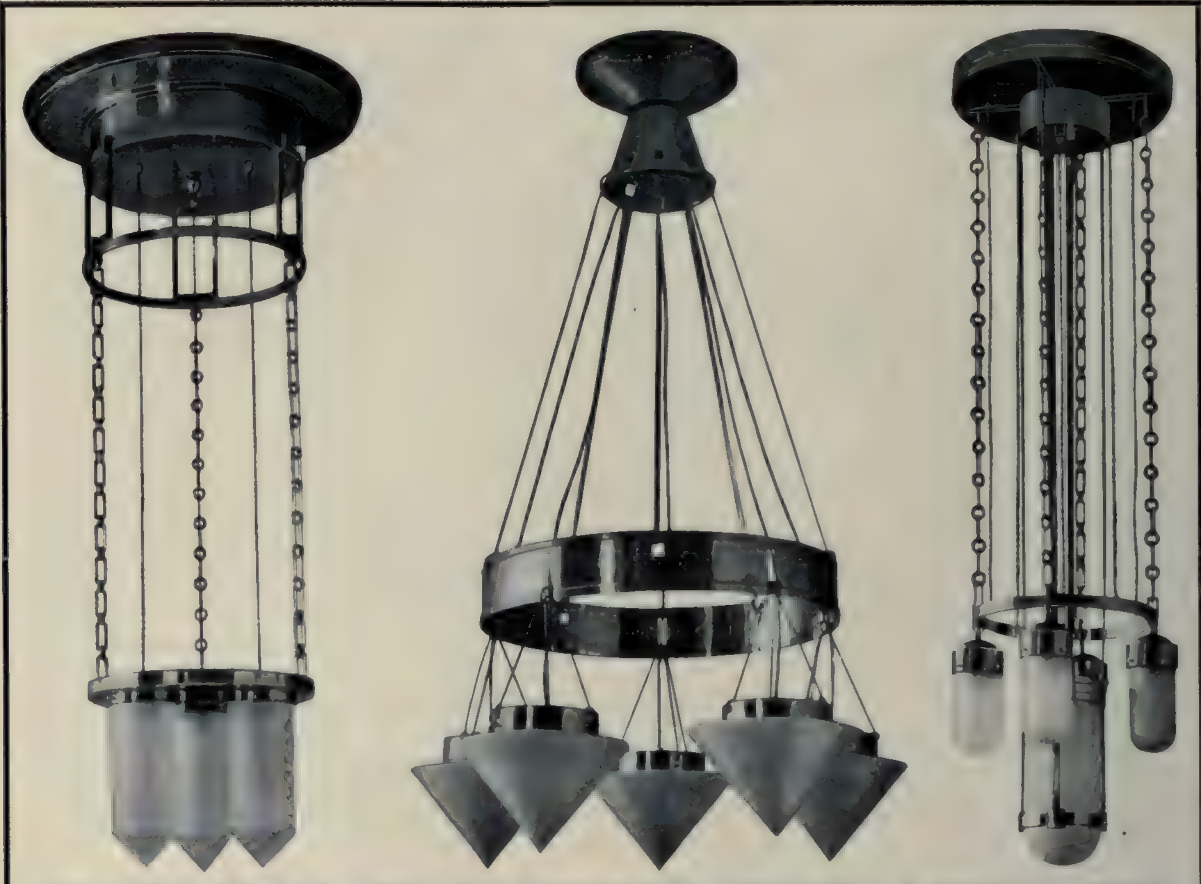



Bequeme, in Form und Ausführung mustergültige Gartenbänke aus weiß gestrichenem Kiefernholz.
AUSFÜHRUNG: DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, KARL SCHMIDT, DRESDEN

dessen Macht immer entscheidender mitsprechen wird. Gerade die moderne, dekorative Kunst setzt sich zum guten Teil auf diese praktische Weise durch, indem die Schar der verständigen Beurteiler, die das Alte, das ihnen in üblicher Weise dargeboten wird, zurückweisen und nach dem Neuen fragen, immer mehr wächst.

▪

Bleibt der Fabrikant, der vielgeschmähte! Der Vielgeschmähte, der doch so notwendig ist. Er ist etwas bequem geworden. Aber ist nicht auch ein großer Teil der Künstler bequem geworden? Hängt das nicht alles zusammen: Künstler, Fabrikant, Publikum-Produzent, Vermittler, Konsument? Und ist nicht der Fabrikant entsprechend seiner Vermittlerrolle eigentlich der zumindest zu fürchtende Faktor, der umschwenkt, sobald er den nötigen Antrieb erfährt? Auch hier bildet sich ein neuer Typus. Der Reorganisationsprozeß setzt sich auch hier durch. Dieser neue Typus arbeitet mit dem modernen Künstler. Der Uebergang wird sich immer schneller



PETER BEHRENS DÜSSELDORF • ELEKTR. BELEUCHTUNGSKÖRPER • AUSFÜHRUNG: K. M. SEIFERT & CO., DRESDEN

vollziehen. Der Fabrikant ist seinem innersten Wesen nach Vermittler. Er läßt herstellen, wovon er Absatz erhofft. Spürt er, daß die Wage zugunsten der modernen Tendenz sich neigt, so wird er der letzte sein, der diese Bewegung sich nicht mit Aufmerksamkeit notiert und daraus seine Konsequenzen zieht. Niemand wird bestreiten, daß der Künstler andauernd Kämpfe mit dem Fabrikanten zu führen hat. Aber von einer höheren Warte aus gesehen, ist dieser Kampf nicht das Wesentliche. Er erzieht auch den Künstler. Bedauernswert wäre der Künstler, der all die Funktionen des Fabrikanten mitübernehmen sollte. Er wäre schließlich der erste, der auf diese Rolle verzichten würde. Also gilt es, diesen notwendigen Faktor nach Kräften nutzbar zu machen, mit ihm zu arbeiten, ihn zum Nachfolgen zu zwingen. Schließlich löst auch hier eine neue Generation die alte ab.

▪

Die zukunftskräftigen Tendenzen unserer Zeit negieren die sentimentale Klage. Der Künstler ist nicht verschrobener Phantast, der abseits steht. Er erlebt am intensivsten die Gegenwart, er wird schöpferisch in ihr, er ist der resoluteste Arbeiter. Er hat seine Fehler und Schwächen. Sich von ihnen zu befreien, dazu leitet ihn der Geist der Allgemeinheit an. Nur die schwächlichen Talente wollen für sich sein und klagen die Mitwelt an, die ihnen nicht zuhöre. Der starke Künstler sieht in diesen fremden Faktoren — die ihm nicht fremd sind, da er ja mit ihnen lebt — das Erzieherische. Um dieser Eigenschaft willen sind sie ihm wertvoll. Denn die Gegenwart, die Fülle der Umgebungen sind der reichste und tiefste Born, aus dem der Künstler schöpft. In dem Geist dieses Künstlers werden alle fremden feindlichen Faktoren fruchtbar. Der Zweifel gibt Bereicherung. Der Widerstand weckt die Kraft. Und selbst das Allzu-Persönliche befreit sich aus den engen Fesseln und reinigt sich zu einer höheren Schönheit, die umfassendere Geltung hat. Auf diesem Niveau werden Persönlichkeit und Allgemeinheit, die beiden Tendenzen, die immer feindlich sein sollen, eins. Sie durchdringen einander, und die eine lernt von der anderen. Die Entwicklung gewinnt hier den Charakter der Notwendigkeit, während sonst das Werden nur zu leicht in der Zufallsphäre verharrt.



ARCH. ALBERT GESSNER-BERLIN DAS „GRÜNE HAUS“ (MIETHAUS IN CHARLOTTENBURG)

DAS GRÜNE HAUS VON ALBERT GESSNER

Das moderne, großstädtische Miethaus ist eines der wichtigen Probleme, deren Lösung den Architekten der Gegenwart gestellt ist. In dieser Hinsicht sind die Bauten Albert Gessners interessant, die deutlich die Absicht verraten, dem großstädtischen Miethaus sowohl das Kasernenmäßige wie das Palastartige zu nehmen.

Der Grundriß, der sich nach der zur Verfügung stehenden Bodenfläche und den mannigfaltigen, zu erfüllenden Forderungen, der Baupolizei wie des Publikums, das als Mieter in Betracht kommt, richten muß, kann nur schwer variabel gestaltet werden. Die Bauparzellen sind uniform. Sie wiederholen sich immer in gleicher Art, ein viereckiger Ausschnitt. Gessner hebt durch eine geschickte Verteilung die Unterschiede Vorderhaus und Hinterhaus in ihrer verschiedenen Frontwirkung auf und schafft, indem er nach beiden Seiten abwechslungsreiche Fassaden gibt, ein reizvolles Ensemble, das sich gegen die Nebenhäuser abschließt, ohne sich allzusehr hervorzudrängen.

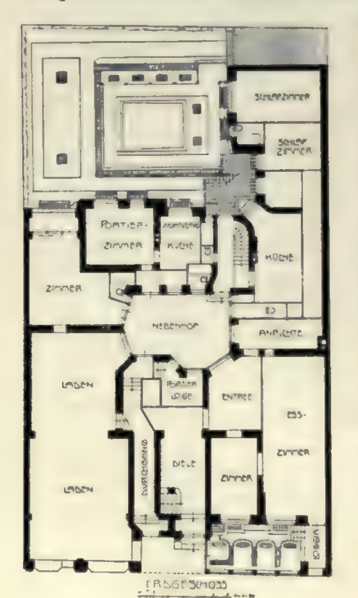
Vorherrschend ist beim ersten Anblick der Fassade der farbige Eindruck. Und augenblicklich wird es in Berlin kaum einen Architekten geben, der ein so feines Gefühl für die Verwendung der Farbe in der Architekur hat, wie Gessner. Der malerische Eindruck ist durchaus vornehm, dabei verwendet Gessner die Farbe ganz architektonisch. Sie unterstützt die Architektur. Sie täuscht nicht in prahlerischer Weise einen Schein vor, das Material tritt immer beherrschend in den Vordergrund. Die Fassade ist in dunklem Grün gehalten, einfacher Putz; und die rauhen Flächen erhalten durch die sinngemäße Gliederung, die immer das Große in der Einteilung anstrebt, kleine, allzuviele Formen vermeidet, eine schöne, ruhige Architektur, die dem Intimen einen Zug ins Monumentale gibt. Die geschickte Verwendung der Fenster, deren abwechselnde Form architektonisch, deren weißes Holzwerk farbig im Ganzen mitwirkt, unterstützt diesen ruhigen, intimen Eindruck. Eigentümlich ist allen Fenstern, daß sie in einer Fläche mit der Fassade liegen; sie treten nicht zurück. Dem ruhigen Eindruck der Fassade kommt das nur zustatten, sie wird nicht durch das Fenster jedesmal unterbrochen. Und für das Innere ist dadurch Raum gewonnen für ein breit ausladendes Fensterbrett.

Die vierte Etage ist ganz mit Ziegeln verkleidet. Dadurch ist der Eindruck der Höhe gemäßigt und die Fassade erfährt eine ungezwungene Ueberleitung zum Dach.

Es ist ein Grundsatz des Architekten, nur solche Materialien zu verwenden, deren Veränderung die Fassade verschönt. Aus diesem Grund vermeidet er es, Kacheln zu verwenden. Sie leuchten und erhöhen die Farbigkeit. Später aber, wenn die Fassade sich unter dem Einfluß der Luft ändert, schmutziger, monotoner wird, schreien sie allzustark heraus. Aus diesem Grund nimmt er nicht maschinell hergestellte Ziegel. Die mit der Hand hergestellten gehen einen Verwitterungsprozeß ein und erhalten einen patinaartigen, mattgrünen Schimmer.

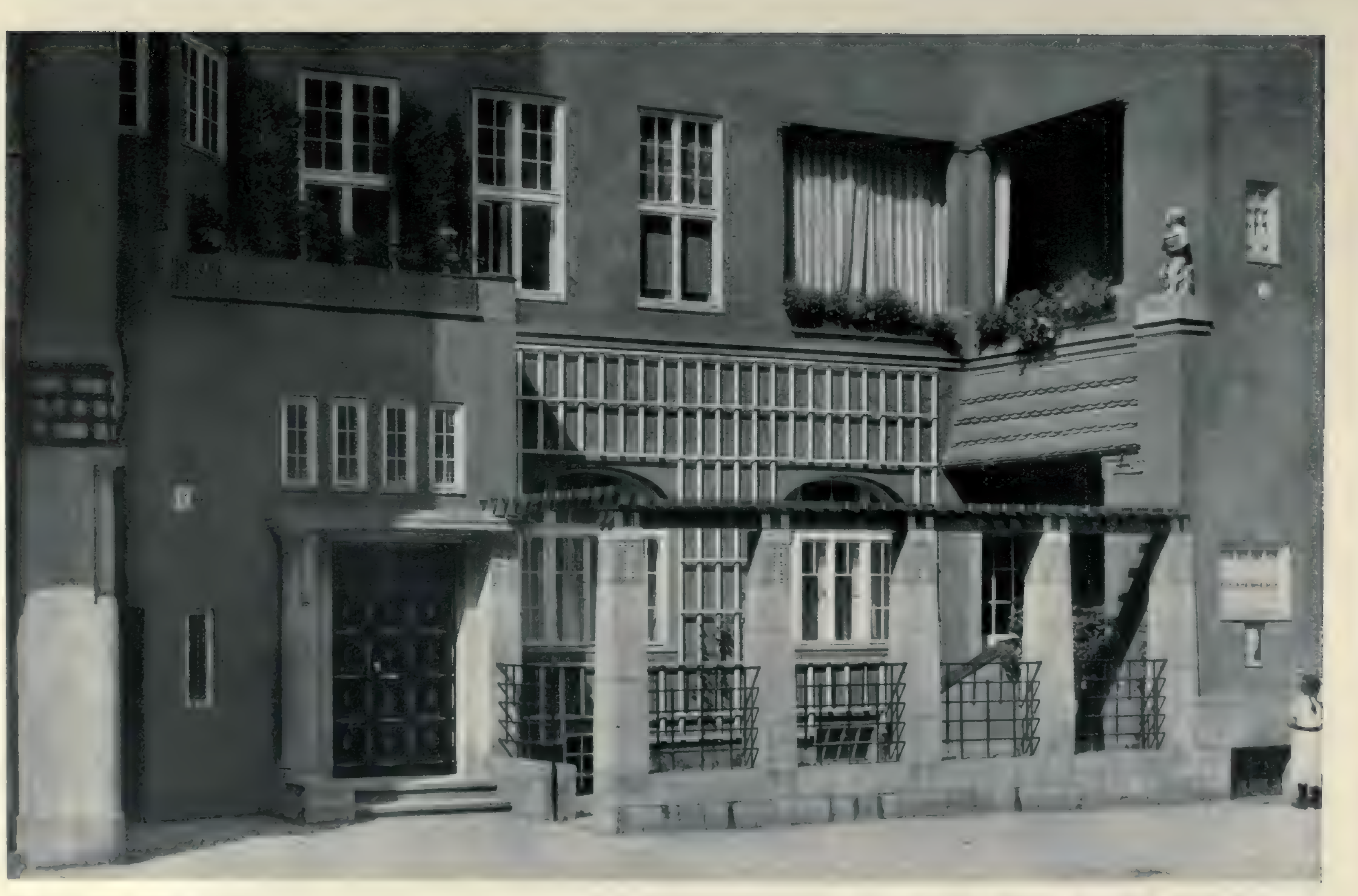
Die kleine, zurückliegende Eingangstür ist in Ebenholz gefertigt, mit Celluloid-Einlagen, die die Fläche in Vierecke teilen. Durch diese Tür eintretend, kommt man in das Vestibül, einen sehr intim gestalteten Vorraum. Der Boden sieht wie mit Fliesen belegt aus. Sowie aber der Fuß darauf tritt, merkt man durch die Dämpfung des Schalls, daß zum Bedecken des Bodens Holz verwandt ist, ein neues Verfahren, das Holzvierecke in beliebigem Arrangement farbig zusammenfügt, eine natürliche Weiterentwicklung des Parketts. Hier ist Weiß und Braun in den Vierecken verwendet.

Auf der durch weißes Gitterwerk





ARCH. ALB. GESSNER-BERLIN GRUNDRISSE ZUM „GRÜNEN HAUS“ IN CHARLOTTENBURG



ARCH. ALBERT GESSNER·BERLIN

TEILANSICHT DES „GRÜNEN HAUSES“ IN CHARLOTTENBURG

schön verkleideten Heizvorrichtung steht eine Büste vor Goldmosaikhintergrund, Mosaik, das nach einem neuen Verfahren hergestellt ist, wonach die Farben nicht leuchten, sondern matt gehalten sind.

Mit Absicht hat der Architekt es vermieden, das Treppenhaus gleich beginnen zu lassen. Das wirkt, wenn es gleich sichtbar ansteigt bis ins vierte Stockwerk, wenig intim. Aus diesem Grund führt GESSNER eine Treppe vom Vorraum erst in einem Winkel herum, zum eigentlichen Treppenhaus. In der Erkenntnis, daß dieses den ersten und nachhaltigen Eindruck gibt und speziell das ist, was bleibt, während in den Wohnungen die Mieter verändern, ist die Treppe mit viel Liebe ausgestaltet. Die Farbenstimmung Schwarz, Violett, Weiß wirkt sehr vornehm. Das Geländer ist schwarz, der Bodenbelag ein schöner violetter Teppich, die Wandbekleidung Violett mit schwarzer Holzeinfassung; dieses Holz ist sparsam weiß bemalt, in der Musterung der hellen Einlagen in der Tür. Bei der reichlichen Verwendung dieser kalten Farben tut es wohl, in dem Fenster, das in Weiß und Violett gehalten ist, einem gelben, warmen Ton als Gegengewicht zu begegnen. Der Fahrstuhl ist in Weiß gehalten; der Fahrstuhlschacht erfuhr durch Gliederung mit schwarzem Holz nach Möglichkeit eine apartere Gestaltung, doch ist das unumgängliche Drahtnetz störend. Vielleicht wäre hier besser gestanztes Blech zu verwenden. Messingleuchtkörper, laternenartig mit mattem Glas, geben ein gedämpftes ruhiges Licht und wirken selbst durch den kräftigeren, helleren Ton des Metalls vorteilhaft mit.



ARCH. ALBERT GESSNER-BERLIN • TREPPENAUFGANG IM „GRÜNEN HAUS“

In den Zimmern hat der Architekt verstanden, die enge Lage zu einer intimen Raumgestaltung auszunutzen, so daß jedes Zimmer doch immer für sich wirkt und abgeschlossen scheint. Jede Regelmäßigkeit ist vermieden. Die Zimmer sind niedrig. Die Wand ist ruhig behandelt. Meist reicht die Tapete nur bis zur halben Höhe; auf dem weißen Grunde stehen dann die Bilder sehr gut, und die Wand geht oben in leichter Kehlung unauffällig zur Decke über, die ohne jeden Schmuck bleibt, nur einfach Weiß. Nur im Eßzimmer durchzieht gelbbraunes Balkenwerk die Decke. Ueber den weißen, kleinen Türen ist ein weißes Holzgesims angebracht. Einbauten in weißem Holz geben Gelegenheit zur Aufstellung von Kunstgegenständen. Alles,



JOACHIM PETERSEN (URNE) • AXEL JENSEN • AAGE NIELSEN • TH. BINDESBOELL • CHARLES BÖGH • TÖPFEREIEN

was unumgänglich notwendig ist, wie Gasometer, elektrischer Sammler, ist in weißen Schränkchen in die Wand eingelassen, so daß es nicht störend hervortritt. So spürt man in allem die Rücksicht auf das Wohnliche, das Intime, auf den praktischen Zweck. Das Charakteristische ist, daß erst durch dieses Achten auf die Forderungen der Praxis, und nicht durch ein bestimmtes Stilprogramm, alle Formen entstehen, die dadurch immer eine intime Natürlichkeit behalten, nie in eine allzu persönliche Prägung ausarten. Ein Haus von ALBERT GESSNER hat darum etwas Solides, organisch Gewordenes, dessen Werte bleiben, auch wenn die Stilmoden sich ändern. Es ist sachlich, ohne nüchtern zu werden, und persönlich, ohne in Uebertreibungen auszuarten, deren Unhaltbarkeit sich späterhin im Gebrauch herausstellt. Das Streben des Architekten richtete sich nicht darauf, sich zu betonen, sondern den Erfordernissen nachzugehen. Aber in der Art, wie er das tut, kommt seine Persönlichkeit unaufdringlich zum Ausdruck. Und es besteht wohl kein Zweifel, daß dies der richtige Geist ist, Wohnhäuser zu bauen. Wir finden hier die Intimität des Landhauses, erweitert und in richtigem Sinn zum großstädtischen Miethaus ausgebaut, so daß hier tatsächlich ein neuer Weg beschritten ist, und man braucht nur an die überladenen Prachtfassaden oder an die öden Mietkasernen — beides die ständigen Stiltypen der Großstadt-Baukunst — zu denken, um den Unterschied zu empfinden. ERNST SCHUR



FAYENCEFABRIK ALUMINIA IN KOPENHAGEN

ALUMINIA-FAYENCEN

Die Kunsthandlung EMIL RICHTER-Dresden bringt in diesen Tagen eine interessante Kollektion neuer farbenprächtiger Fayencen der Fabriken Aluminia in Kopenhagen, eines Schwesterunternehmens der dortigen Kgl. Manufaktur, zur Ausstellung. Die Aluminia wurde im Jahre 1868 gegründet und beschäftigte sich zunächst ausschließlich mit der Herstellung von Knochenporzellan, worin sie sehr schöne Erfolge erzielte. Trotzdem wandte sich das Unternehmen anfangs der achtziger Jahre mehr der Anfertigung von Gebrauchsfayencen zu. Deren rein künstlerische Behandlung in Bezug auf Form, Farbe und Dekor wurde mehr und mehr das Ziel der Fabrik, worin sie heute Bedeutendes leistet. Dazu kommt die Eigentümlichkeit des Materials, welche in der Schönheit der warmen gelblichen Masse besteht, deren poröse Natur aber ferner eine vollkommen individuelle Behandlung in der Bemalung zuläßt. Die Ueberglasur gibt den Farben eine wunderbare Tiefe und läßt den Dekor, der mit dem Material innig verwachsen scheint, von innen heraus leuchten, worin der Zauber der noch viel zu wenig bekannten, preiswerten Fayencen liegt. (Abbild. Seite 350 u. 351.)







VASEN AUS DER FAYENCEFABRIK ALUMINIA IN KOPENHAGEN

NEUE KUNST-LITERATUR

›Beispiele künstlerischer Schrift‹, herausgegeben von RUDOLF V. LARISCH. 3. Serie. Verlag von A. Schroll & Co., Wien 1906. Preis 5 Mk.

Die Dokumentensammlung, an der diesmal wieder vierundzwanzig Künstler beteiligt sind, bringt des Eigenartigen genug und kann dem, der sich überhaupt ernshaft mit ornamentaler Schrift befaßt, mannigfach zu denken geben. Gutes und Mißlungenes wechselt auch hier einander ab, und auf Leserlichkeit können die Schriften von CZESCHKA, WENZEL HABLIK, VIKTOR SCHUFINSKY schlechterdings keinen Anspruch machen. Auch die Probe von CISSARZ, der sonst selten fehlgreift, steckt voller Manier; man glaubt ihm die BEHRENSsche Rechtwinkligkeit nicht gern. Hervorragend schön sind die Schriften von NICHOLSON, wie ja die Engländer, auch hier im Grunde konservativ, den guten Geschmack im ganzen ebenso selten verletzen wie die natürliche Zweckmäßigkeit. H.

›Von nordischer Volkskunst‹, Aufsätze gesammelt von KARL MÜHLKE, Berlin 1906, Verlag von Ernst & Sohn, 252 Seiten mit 336 Textabbildungen. 5 Mk.

Je mehr das Ringen nach einer neuen deutschen Kunst in ruhigere Bahnen einlenkt, desto öfter schweift der vergleichende Blick rückwärts, sucht er in alter Kunst das Deutsche herauszufinden. Da nun der Norden Deutschlands und seine Nachbarländer sich die germanische Eigenart in der Kunst mehr gewahrt haben, als die südliche Hälfte — in Skandinavien kommen am Bauernmöbel romanische Ornamente noch bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts vor — so ist ein Ueberschauen nordischer Volkskunst ganz zeitgemäß. Die Sammlung bietet Aufsätze über Kunstgewerbe (Sauermann †: Frühmittelalterliche Formen am heimischen Hausgerät, Mühlke: Der Kordulaschrein in Kamin, Gerstenfeld: Ländliches Hausgerät, Schwindrazheim: Die Hut-halter in den Vierländer Kirchen u. a.), über Grabdenkmäler (F. Schultze: Grabdenkmäler in Prarow), über volkstümliche alte Bauten (L. Schmid: Schurzholzkirchen in Westpreußen, Mühlke: Skandinavische Holzbauten, Streifzüge durch Altholland, Schaumann: alte Lübecker Häuser, u. a.), über die köstliche, nun leider dem Abbruch verfallene Anlage der alten deutschen Kaufhöfe an der Tyskabryggen in Bergen (v. Lüpke) und endlich über einige Kunstgewerbemuseen und das Bauernhausmuseum in Kiel (Mühlke). Das angestrebte Ziel: die Lücken in der Erkenntnis





der Volkskunst zu schließen, — diese übrigens nicht im engeren Sinne genommen — erfüllt die Sammlung in anregender Weise. H. T.

›Das Einzelwohnhaus der Neuzeit‹. Herausgegeben von ERICH HAENEL und HEINRICH TSCHARMANN. Mit 218 Perspektiven und Grundrissen, sowie 6 farbigen Tafeln. Verlag von J. J. Weber, Leipzig. In Leinen gebunden 7.50 Mark.

Die Gesundung unserer Hausbaukunst von gedankenlosem Formalismus in der Anlage, im Aufbau und in der inneren und äußeren Ausschmückung unserer Häuser ward das Losungswort für eine immer breitere Schichten ergreifende Bewegung, die sich schon in einer respektablen Anzahl moderner Bauten von einfacher Ehrlichkeit und sachlicher Gediegenheit ausdrückt. Hatte die ›Dekorative Kunst‹ wiederholt schon Gelegenheit, gute Beispiele solcher Einzelwohnhäuser vorzuführen, so kommt das Wachsen der Bewegung doch vor allem in der immer umfangreicher werdenden Literatur über dieses Thema zum Ausdruck. Schon im Jahre 1899 hat LICHTWARK mit seiner ausgezeichneten Schrift: ›Palastfenster und Flügeltüren‹ klar auf die wundesten Stellen des üblichen, nur auf gedankenlose Aeußerlichkeiten zielenden Bauunwesens hingewiesen, und bald folgten die Schriften von SCHULTZE-NAUMBURG, MUTHESIUS (vergl. Aprilheft 1907, S. 305), ZOBEL, BAILLIE SCOTT u. a.

Das Buch von HAENEL und TSCHARMANN bildet einen wertvollen Beitrag zu dieser Literatur. Gerade hier vermag Wort und Bild in den Kreisen baulustiger Laien segensreich zu wirken, denn die Architektur war unter der ausschließlichen Vorherrschaft der Malerei zur unpopulärsten aller Künste geworden, der man nur mit der Brille archäologisch historischen Wissens gegenüberzutreten wagte. Auf eine Neugestaltung von innen heraus, auf die Fühlung mit den natürlichen Erfordernissen, den natürlich gegebenen Bedingungen, auf das Vermeiden falschen Scheins und Vorstellenwollens weisen die Herausgeber eindringlich hin. Hier in der Wohnung müssen wir einsetzen, unserem Dasein einen künstlerischen Gehalt und einen künstlerischen Rahmen zu geben, statt alle Schönheit einseitig nur in der hohen Kunst vergangener Kulturepochen zu verehren und dabei die abscheulichste Unkultur in unserer Umgebung zu dulden. Diese ästhetischen Betrachtungen werden ergänzt durch ausgezeichnete praktische Ratschläge für die Beurteilung und Wahl eines Bauplatzes, für die durchdachte und zweckmässigste Gestaltung des Grundrisses, die Lage und Anordnung der Zimmer und Nebenräume, wobei auch die Mitarbeit der Hausfrau von großer Wichtigkeit ist und ihre Wünsche und Bedenken daher eingehende und sachgemäße Berücksichtigung finden sollen.



VASEN AUS DER FAYENCEFABRIK ALUMINIA, KOPENHAGEN

Die Abbildungen bieten in 56 Beispielen von Einzelwohnhäusern im Preise von 12000 bis 135000 M. mannigfache Vorbilder und, da es fast ausschließlich Arbeiten deutscher Architekten sind, einen willkommenen Ueberblick über das, was an gesunder, brauchbarer Landhaus-Architektur bisher bei uns geschaffen wurde. Daß jedem einzelnen Haus eine eingehende Beschreibung und Erläuterung der Anlage beigefügt ist, macht das Buch besonders für den Fachmann nutzbar und wertvoll.



IDEE UND PRAXIS

(DER ›FACHVERBAND FÜR DIE WIRTSCHAFTLICHEN INTERESSEN DES KUNSTGEWERBES‹)

Die Entwicklung einer Bewegung geht in Stoß und Gegenstoß vor sich. Gerade die Tatsache, daß eine neue Idee Widerstand weckt, bezeugt ihr Wachstum. Sie tritt aus dem Geistigen heraus und stößt mit dem Praktischen zusammen. Es findet zwischen der Lebenslogik, die ein Produkt der Intellektuellen ist, und den Lebenszufällen, die einer unkontrollierbaren Masse von Existenzfaktoren ihr Dasein verdanken, ein Anprall statt.

Es hat sich aber immer gezeigt, daß das geistige Prinzip den Sieg behält. Alle Bewegungen, von denen wir jetzt mit Achtung reden, legen dafür Zeugnis ab. Schon um deswillen ist das der Fall, weil ja die Praxis von der Idee genährt wird; sie geht ein in das Leben, und das Leben entnimmt Ansporn und Bedeutung von dieser innerst antreibenden und erhöhenden Idee.

Man hat daher mit Erstaunen die Kunde vernommen, daß der sogenannte ›Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes‹ den eigentümlichen Mut gehabt hat, gegen diesen geistigen Gehalt einer Bewegung, die sie selbst trägt oder tragen sollte, zu protestieren.

Dieser Fachverband hat an den Handelsminister eine Beschwerde gerichtet, des Inhalts, es solle dem Geh. Regierungsrat MUTHESIUS seine fernere schriftstellerische Tätigkeit untersagt oder ihm doch anheimgegeben werden, vorsichtiger in seinen Aeußerungen zu sein. Dieser Beschwerde lag bei das Februarheft der ›Dekorativen Kunst‹, in dem der einsichtige und klare Aufsatz von MUTHESIUS ›Die Bedeutung des Kunstgewerbes‹ enthalten war, der die Grundlinien der kunstgewerblichen Bewegung zog und die Punkte festlegte, von denen aus ein höherer Ueberblick über das bisher Geleistete ermöglicht war. Diese Arbeit hatten die Leiter des Fachverbandes mit durchaus ungehörigen und unsachlichen Glossen versehen und dem Handelsminister überreicht. Sie haben auf diesen Aufsatz, der ja schon Ende Januar erschien, erst zurückgegriffen, nachdem MUTHESIUS auf dem letzten Delegiertentag der Kunstgewerbevereine im März seine Stellung zu diesen Machenschaften deutlich kennzeichnete.

Dieser Aufsatz bildete zugleich die Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin. Und also wendeten sich die eifrigen Propagandisten mit einer Beschwerde gleichen Inhalts an die Aeltesten der Kaufmannschaft mit dem Ansinnen, dem Geh. Regierungsrat MUTHESIUS solle untersagt werden, derartige Ansichten in den Vorlesungen an der Handelshochschule zu vertreten. Man durchschaut die Beziehungen und ahnt die Beweggründe, an die hier appelliert wird.

Man sieht aber auch, in welche Beleuchtung das Vorgehen des Fachverbandes rückt. Es richtet sich gegen die in der Verfassung festgelegten Freiheiten, und es richtet sich gegen das Wesen und den Sinn der Universitäten wie der Handelshochschule, deren Voraussetzung die freie Forschung ist. Es ist Pflicht, diese Absicht rücksichtslos zu brandmarken. Das Törichte dieses Vorgehens, das geradezu Groteske dieses Ansinnens, für das so leicht nicht ein Beispiel aus der Vergangenheit anzuziehen ist, ist den Leitern des Verbandes wohl selbst nicht recht klar geworden.

Was hat nun MUTHESIUS gelehrt? Er hat ausgesprochen, was dem Eingeweihten klar ist. Die Entwicklung vollzieht sich, und der Einsichtige tut weiter nichts, als daß er die Tatsachen, die er früher erkennt als die anderen, die im Konkurrenzkampf stehen, registriert.

Wenn MUTHESIUS sagt, daß das deutsche Kunstgewerbe im Auslande bis dahin nicht geschätzt, ja gering geachtet sei, und die Fabrikanten dagegen remonstrieren, — wem wird der Unbefangene da glauben, einem Manne, der jahrzehntelang im Auslande gelebt hat, oder den Fabrikanten, die für ihre Interessen fürchten?

Wenn MUTHESIUS über den augenblicklichen Stand des Handwerks und der Industrie harte Worte sagt — wem soll man glauben, dem Architekten, der täglich mit diesen Leuten zu tun hat, also Erfahrungen gesammelt hat, oder den Fabrikanten, die notorisch sich nicht scheuten, billige und immer billigere Talmiware auf den Markt zu bringen und dadurch eben Handwerk und Industrie herunter brachten auf ein Niveau, aus dem sich beide wieder erheben sollen?

Wenn MUTHESIUS das Recht des Künstlers betont und von seinem Mitwirken eine neue Zukunft (denn nur um dieser Hoffnung willen wird MUTHESIUS zum Ankläger) erwartet — wem soll man glauben, dem Künstler, den das sozial-künstlerische Gewissen antreibt, an eine umfassendere Allgemeinheit, an eine intensivere Schönheitskultur zu glauben, oder den Geschäftsleuten, die um den Profit bangen?

Doch auch das, die pekuniäre Frage ist nur eine Frage der Zeit. Die ›Dresdener Werkstätten‹, die vorbildlich sind, was das Zusammenarbeiten mit dem Künstler anlangt, sehen auf eine außerordentlich günstige Geschäftsentwicklung zurück. Und so gibt es allenthalben Fabrikanten, die das Drängen der Zeit schon begriffen haben, die gemeinsam mit dem Künstler gehen. Es ist nur eine kleine Gruppe, die dagegen angeht.

In der Tat nur eine kleine Gruppe. Denn dem Fachverband gehören im ganzen nur 176 Firmen an (die Kunstgewerbevereine umfassen zusammen 18000 Mitglieder), die über ganz Deutschland verstreut sind, und selbst unter diesen sind es wiederum nur einige wenige, die seit zwei Jahren versuchen, die andern mitzureißen im Kampf gegen die der Zeit innewohnende Entwicklung. Der Protest, der seinerzeit gegen die Dresdener Ausstellung in Szene gesetzt wurde, die kürzlich erfolgte Beschwerde der Tapezierer und Stukkateure in Sachsen, die Eingabe des Fachverbandes an den Handelsminister, das alles sind Zeichen der Zeit. Sie sind subjektiv unerquicklich; objektiv aber verständlich, insofern als sie dokumentieren, daß die kunstgewerbliche Bewegung unaufhaltsam sich weiter ausbreitet. Solche Widerstände und Angriffe sind nötig, um den Weg, den die Entwicklung nimmt, äußerlich zu markieren. Und in diesem Sinne muß man sie werten.

ERNST SCHUR

LESEFRÜCHTE:

Kein Lebender hat jemals ergründet, was den „neuen Stil“, den Stil seiner Zeit ausmachte. Man frage bedeutende, aber ehrliche Künstler, ob sie wissen, worin ihr Stil besteht. Sie wissen es nicht. Sie arbeiten, wie sie müssen, und können nicht anders, wenn sie ganze Kerle sind. Sie fragen nie, ob dieses oder jenes an ihrer Arbeit nun auch im „neuen Stil“ sei. Sie denken an nichts anderes als wie sie dem Zwecke und Material entsprechend ihrem eigensten Geschmacke Ausdruck verleihen wollen. Otto Eckmann

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

RITTERGUT WENDORF UND HAUS KORFF

Von Ernst Schur

Vor sechs Jahren begann die Tätigkeit der Architekten Krause und Korff in dem kleinen Städtchen Laage in Mecklenburg; sie waren die einzigen Privatarchitekten, die den Kampf dort unter den schwierigsten Verhältnissen aufnahmen. Es ist leicht, in der Großstadt sich durchzusetzen, wo die öffentliche Meinung eine verläßliche Stütze abgibt. Aber selbst in der Großstadt klagen die Künstler und reiben sich auf im Kampf gegen die Widerstände. Wie viel schwerer ist das Eintreten für neue Anschauungen auf dem Lande, wo alles, selbst die Gebildeten, mit Beharrung beim Alten bleibt, wo der Spott alles Eigene verfolgt und jeder Schritt breit erobert werden muß; besonders der Architekt, der dauernd mit Leuten zusammenarbeiten muß und auf sie angewiesen ist, die genau wissen, wie es früher gemacht wurde, wie es für sie am bequemsten ist, und wie es weiter gemacht werden soll, hat einen schweren Stand. Ein ständiger Kampf nach allen Seiten, der oft nur dadurch zu einem zeitweiligen Siege verhilft, daß der Architekt sich erbietet, für dieselbe niedrige Bausumme, die der Maurermeister oder der Baubeamte bei einem Cliché-Bau verlangen, ein eigenartiges Gebäude zu liefern.

In diesem Zeitraume gelang es den Architekten, in einigen Bauten ungefähr eine Vorstellung von dem zu geben, was sie erstrebten, wenngleich auch die Rücksichtnahme auf die Bauherren oft einen Strich durch die Rechnung machte. Ein kleines Krankenhaus in Laage, das in seiner einfachen Haltung das Hinstreben zur Intimität bekundet; ein Yachtklubhaus in Rostock, das namentlich in seiner Außenarchitektur, durch die glatten Wände, das breite Dach, das abwechslungsreich sich ineinanderfügt, durch die Anordnung der Fenster einen schlichten, landhausmäßigen Eindruck macht; das Hotel „Stadt Hamburg" in Waren, dem die Architekten durch Fernhalten überflüssiger Zierformen einen vornehmen Wohnhauscharakter zu geben verstanden haben. Auch im Innern lassen die ruhige Wandgestaltung, der schlichtfarbige Treppenbelag, die geschmackvollen Beleuchtungskörper die guten Grundsätze erkennen. Schließlich sei noch eine Dreihäuser-Gruppe in Rostock deshalb erwähnt, weil hier der Versuch gemacht wurde, durch farbige Gestaltung der Fassade (farbig verputzte Flächen) das Straßenbild zu beleben. Eine Reihe Konkurrenzentwürfe für kleinbäuerliche Gehöfts-Anlagen lassen schon in ihrer sachgemäßen, sowohl intimen wie praktischen Gliederung die Fähigkeit erkennen, aus dem Alten, Ueberlieferten verständnisvoll einen neuen Typus zu entwickeln. Diesen ländlichen Charakter sucht Paul Korff auch für die Wohnhäuser der besser situierten Ackerbürger beizubehalten; er hat versucht, in Laage selbst ein Straßenbild nach diesem Grundsatz zu gestalten, paarweise, eingeschossige Häusergruppen, jede mit einem kleinen Vorgarten, so daß die Straße einen anheimelnden Charakter erhielte. Aber der Ackerbürger (o Kultur!) wollte nichts wissen von dem Vorgarten. Er wollte nichts wissen von grünen und bemalten Klappläden, er meinte, das sei zu gewöhnlich und das Häuschen sähe dann wie eine Kate aus. Große Spiegelscheiben und immer drei Fenster gleichmäßig nach der Straße, dahin stand der Ehrgeiz. So hatte er es bei den Städtern gesehen. Denn nicht ihn trifft der Vorwurf, sondern uns, die Städter, die ein so schlechtes Beispiel jahrelang bisher gegeben haben. Das hohe Dach erregte Entsetzen, die glatten schmucklosen Wände Abscheu, und schließlich siegte bei ferneren Neuanlagen der Durchschnitt, die Schablone. Die Straße erhielt „städtischen" Charakter; rechts und links kamen die gräßlichen Hauskästen zu stehen mit den flachen Dächern und der nichtssagenden Physiognomie.

Kreislauf der Dinge! Jetzt muß erst wieder eine andere Zeit kommen, die ein besseres Vorbild gibt, die dem Lande erst wieder den Geschmack, das Gefallen an der eigenen Bauweise gibt. Die Ackerbürger bauen städtisch, und in der Stadt baut man landhausmäßig. Kreislauf der Dinge!

RITTERGUT WENDORF

Die mecklenburgische Landschaft hat ihren eigenen Charakter. Fruchtbare, weite Ebenen; wellige Linien der Hügelzüge, die den Horizont so fein beleben. Unendlicher Ausblick; darüber der Himmel in schönen, groß sich senkenden Flächen. Seen sind wie tiefe, klare Augen eingesenkt, umstanden von hohen Bäumen. Grünende Wiesenflächen, Wälder, tiefbrauner Ackerboden. Ein Land voll malerisch feiner Reize, die nie auffällig sich vordrängen, voller Abwechslung und Ruhe.



ARCH. KRAUSE & KORFF-LAAGE • HERRENHAUS WENDORF: GARTENSEITE, OBERE TERRASSE

ARCH. KRAUSE & KORFF-LAAGE I. M. — HERRENHAUS WENDORF: NORDWESTSEITE

In dieser charakteristischen Landschaft stehen die altsächsischen Bauernhäuser, die den Stil angeben, den der moderne Architekt weiter ausbauen kann. Das altsächsische Bauernhaus hat das breite, tief herabreichende Strohdach, dessen sich zuspitzende Form den Eindruck einer Pyramide macht. Die glatten Wände sind aus Fachwerk. Das Haus bildet ein langgestrecktes Rechteck. Man betritt es von der Giebelschmalseite durch das weite Tor, das auf die Diele mit ihrem hartgestampften Lehmboden führt. Die Diele dient als Dreschraum. Zu beiden Seiten befinden sich die Pferde- und Kuhställe. Am Ende der Diele liegt der offene Herd, der durch eine durchbrochene Schranke abtrennbar ist. Da-





ARCH. KRAUSE & KORFF-LAAGE I. M. RITTERGUT WENDORF: INSPEKTOR-WOHNHAUS

hinter reihen sich die Stuben an. Dieser einheitliche Aufbau ist architektonisch begründet durch die Art der Konstruktion. Die ganze Last tragen die Ständer der Diele, über die Querbalken gelegt sind, in die wiederum die Dachsparren eingezapft sind. Das Haus erhält durch Anfügen der Seitenwände einen dreischiffigen Längscharakter. Diese Seitenwände sind nur angefügt, sie könnten entfernt werden, und das Haus bliebe stehen. So wächst der Bau buchstäblich von innen heraus und hat in dieser inneren Fügung den festen Halt.

Das große, moosbewachsene Dach bildet mit dem Boden eine malerische Einheit, die das etwas lebhaftere Fachwerk der Wände unterbricht. Diese beiden charakteristischen Merkmale — hohes Dach, niedere, glatte Wände — hat KORFF verständnisvoll beibehalten und so den alten, mecklenburgischen Typus, so weit es angängig ist, hinübergeführt in die moderne Anschauung, freilich meist in direktem Kampf mit dem Publikum, das auf der handwerksmäßigen Bauweise, die von der Stadt her nun einmal üblich geworden ist, bestand: zweistöckiges Haus, regelmäßige Fenster, öde, charakterlose Front, flaches Pappdach.

* * *

Es wird unter den heutigen Umständen immer ein seltener Fall bleiben, daß einem Baukünstler ein ganzer Dorfkomplex samt Herrenhaus und den dazu gehörenden Gebäuden zur künstlerischen Ausführung übertragen wird, und man möchte wünschen, daß dieses Beispiel Nachahmung findet. Denn nur so erhält die Natur, die Landschaft die passenden, ihr zugehörigen Ansiedlungen, die die Gegend nicht verschlechtern, sondern denen die Umgebung als schöner Rahmen dient. Es wird auf diese Weise der reiche Schatz der überlieferten, ländlichen Bau- und Gebrauchsformen nutzbar gemacht und zugleich der bisher zum Schaden einer gesunden Entwicklung bestehende, üble Kontrast des Bauernhauses einerseits, der städtischen „Villa“ andererseits ausgeglichen und so der Uebergang zu einem neuen Typus, dem Landhaus angebahnt.

Auf einem erhöhten Platz des Rittergutes liegt das Herrenhaus, das Schloß. In seiner Architektur hat es Anklänge an das Barock, doch ist ihr durch die gefällige Anordnung der Fenster eine intimere Wirkung gegeben. Der vornehme Charakter ist beibehalten, doch fehlt ihm das Protzige, allzu Schmuck- und Schwungreiche. So trägt das Herrenhaus im Aeußern eine Eleganz zur



GEBÄUDE FÜR LANDWIRTSCHAFTL. MASCHINEN, SCHMIEDE, WOHNRÄUME FÜR JÄGERGEHILFEN, OBEN KORNBÖDEN

Schau, die mehr nach der Solidität und Einfachheit als nach dem Schein neigt, der uns so oft in den üblichen Renaissanceformen solcher Gebäude verletzt. Der Bauherr zeigt damit seinen gesunden Instinkt für eine natürliche Schönheit, die dem Talmi und den Surrogaten abhold ist.

Das Herrenhaus beherrscht die Anlage in natürlicher Weise durch seine imposantere Ausgestaltung. Dennoch erhält es, trotz der reichen Anzahl von Zimmern, die es birgt, nicht ein allzu massiges Aussehen. Das Zierliche, Elegante bleibt ihm aufgeprägt.

Besondere Sorgfalt hat der Architekt auf die Gestaltung des Grundrisses gelegt. Er hat in Gemeinschaft mit dem Gartenarchitekten darauf hingearbeitet, die schönsten Aussichten von jedem Zimmer aus zu gewinnen. So kann man verschiedenfach die Probe machen, und man wird entzückt sein über die Mannigfaltigkeit der Ausblicke. Einmal schweift das Auge über die endlosen, welligen Felder, dann über das Dorf, wird festgehalten in dem intimen Winkel, den der kleine See, umstanden von Bäumen birgt, sieht über gelbbraunem Acker eine mattgrüne Baumreihe einen Zügel hinanziehen, und schließlich bietet der Wald mit seinen großzügigen Partien wohltuende Erholung. So steht das Haus gleichsam in einem Mittelpunkt, von dem aus der ganze Horizont rings zu überblicken ist.

In der Innenarchitektur ist eine einheitliche,



LINKS: WOHNHAUS DES STATTHALTERS (VORARBEITER) RECHTS: WOHNHAUS FÜR 3 ARBEITERFAMILIEN



LINKS: WOHNHAUS FÜR 3 ARBEITERFAMILIEN • RECHTS: WOHNHAUS DES STATTHALTERS (VORARBEITER) VGL. S. 357





ARBEITER-WOHNHÄUSER VOM INNEREN DORFE GESEHEN UNTEN: WOHNHAUS FÜR 3 ARBEITER-FAMILIEN



ARCH. KRAUSE & KORFF-LAAGE I. M. — ARBEITERHÄUSER DES RITTERGUTS WENDORF

ruhige, zugleich vornehme Raumgestaltung durchgeführt. Eine hohe Diele wird wuchtigere Formen in schwerer Holzverkleidung zeigen. Daran schließt sich ein Raum in Weiß, Rot und Schwarz, mit weiß kassettierter Decke, der zugleich — als reizvollen Kontrast — einen Ausblick freigibt in den lichten Wintergarten, dessen reiches Grün einen frischen, wohltuenden Abschluß gibt. Die matten, schönen Farben Delmenhorster Linoleums geben dem Fußboden ruhige Wirkung. Die Decken sind meist weiß gehalten, ebenso die Türen, deren gedrungene, elegante Form der Wand eine angenehme Unterbrechung gibt. Nur da, wo ein festlicher Eindruck erzielt werden soll, haben Decke und Wand eine farbig reichere Gestaltung erfahren, wie in einem Biedermeierzimmer, dessen Decke gelbgrau gehalten ist; Vierecke, gelb auf grau, trennen die Wand gegen die Decke. Die Türumrahmungen haben hier reicheren Schmuck in länglich verlaufenden Wellenlinien. Im ganzen herrscht jedoch auch hier die ruhige Fläche vor.

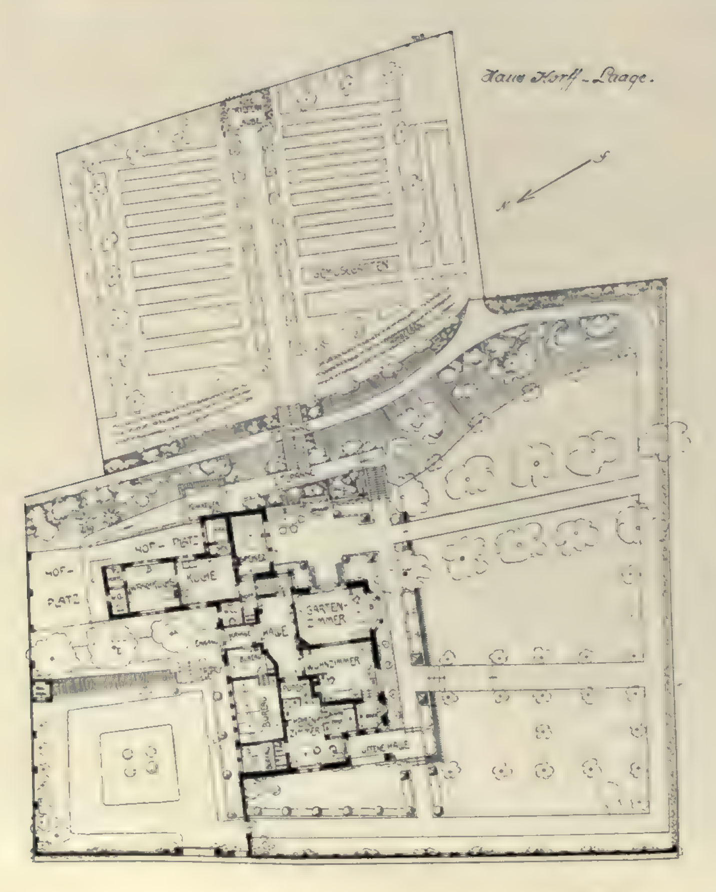
Feinfarbige, meist englische Stoffe — wann stellen deutsche Fabrikanten endlich brauchbare Stoffe her? — geben dem Fenster unauffälligen Schmuck. Die Treppengeländer haben einfache, sachgemäße Form, die durch farbige Nuancen zuweilen eigenartig betont wird. Bis auf die Riegel und Kleiderhaken erstreckt sich die Sorgfalt des Architekten. Die Beleuchtungskörper sind der Decke meist eingefügt oder hängen in geschmackvollem Arrangement frei herab. Besonders ein Kronleuchter ist um seiner eigenartigen Erfindung willen bemerkenswert. Er ist aus roten Holzstäben und den grünen Schnüren der elektrischen Leitung geschickt gefertigt. Die Form ist ein Achteck. Die Schnüre sind durch das Holz hindurch geführt. Das Leichtverschlungene kommt bei der Größe des Beleuchtungskörpers vorzüglich zur Wirkung. Man sieht schöne, farbige Linien, rot und grün, ohne daß man ein festes Gebilde vermutet. Das Lockere, Hängende der elektrischen Schnüre ist sehr fein zu einer neuen Form der Vereinigung benutzt. Trotz des Umfangs bleibt der Eindruck des Leichten, Aufgelösten bestehen. Unten hängen mattglasige Kugeln.

Besonders intim ist der Mansardenteil ausgebaut. Lauter bequeme Zimmer, denen durch die Fensterlage etwas Gemütliches, Wohnliches gegeben ist. Die Wände sind gerade geführt. Dadurch ergibt sich immer für jedes Fenster ein Ausschnitt in der Wand, der zuweilen, wenn zwei Fenster zusammengelegt sind, zu einem Erker ausgebaut wurde. Gerade hier, im Dachgeschoß, trifft man die lauschigsten Winkel, die wohnlichsten Gemächer, mit weiten Ausblicken aus den kleinen Fenstern.

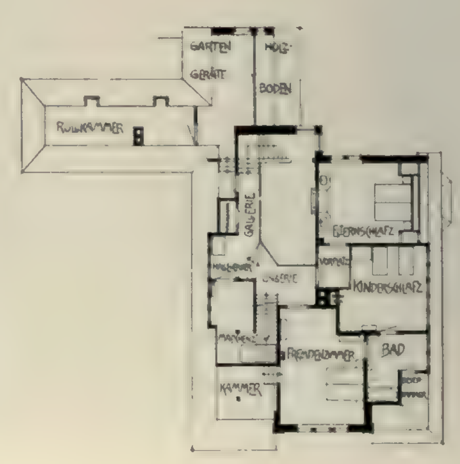
Die gärtnerischen Anlagen sind von dem Gartenarchitekten Hoemann in Düsseldorf ausgeführt. Sie haben den Zweck, von dem Herrenhaus überzuleiten zu dem weiter hinten liegenden Wald, dessen dunkle Konturen die Wiesen säumen, die in schöner, leichtgewellter Fläche zu Füßen des Schlosses sich hinziehen. Eine breite Terasse bildet den Uebergang zu den Gartenanlagen. Diese Terasse ist zu beiden Seiten begrenzt durch Pavillons, die mit ihrer einfachen, sachgemäßen Form — runde, hohe Dachkappe auf weißen Säulen ruhend — einen wohltuenden Eindruck machen.

* * *

Das Wohnhaus des Inspektors, das zunächst der Toreinfahrt liegt, hebt sich aus dem übrigen Komplex der Wirtschaftsgebäude, die



ARCH. PAUL KORFF-LAAGE • •
HAUS KORFF: NORDWESTSEITE
LAGEPLAN UND GRUNDRISSE
VON ERD- UND OBERGESCHOSZ



HAUS KORFF IN LAAGE I. M.

SÜDWEST- UND SÜDSEITE



HAUS KORFF IN LAAGE NORDSEITE: BUREAURÄUME

es seinerseits beherrscht, durch seine räumlich umfassendere Gestaltung heraus. Es gewährt einen guten Ueberblick über den ganzen Hof. Die Fassade ist behaglich solid. Stufen führen zu dem terrassenförmigen Vorbau hinauf. Eine weißgegitterte Tür führt in das blaue Treppenhaus. Auch sonst sind hier in der Innenausstattung farbige Wirkungen angestrebt.

Der Dorfkomplex gibt dem Ganzen erst den bestimmenden Charakter. Es zeigt sich, daß die dekorative Bewegung hier auf festen Grund und Boden kommt. Bei dem Herrenhaus bleibt manches Experiment, und ein sicherer Weg zu einer neuen Einheit wird erst gesucht. Hier ist alles Harmonie, die zeigt, wieviel wertvolle Anregungen die moderne dekorative Kunst der Bauernkunst entnommen hat, wie sie darauf zurückgreift und Neues im gleichen Geiste ersinnt. Da ist alles wie selbstverständlich, nichts wirkt gemacht.

Solche Katen sind immer für zwei oder drei Familien eingerichtet. Ein Herdraum und ein oder zwei Zimmer gehören jeder Familie. Es wird auf offenem Feuer gekocht. Dies mag primitiv sein; malerisch war es ein wundervoller Anblick, in dem raucherfüllten Raum eine alte Frau am Kamin stehen zu sehen, vor der glühenden Feuermasse, die sich durch das trockene, aufgehäufte Gezweig wie Schlangen zuckend und glühend hindurchbewegte. Aber es ist auch praktisch, über dem Kamin ist der Räucherverschlag.

Solche Innenräume erhalten ihren besonderen Charakter durch Beibehaltung des Bäuerlich-Primitiven, dessen Schönheit durch die moderne Kunst bestätigt wird: braungrüne Holzmöbel und Schränke und ein Wandbrett in gleicher Farbe, das alte Teller und Zinngerät auf Borten, die mit Blumen gemustert sind, zeigt. Gleich neben der Küche die Vorratskammer, wenige Stufen erhöht liegend. Wird die Holztreppe hochgeklappt, so kann man (eine mecklenburgische Einrichtung) einige Stufen direkt in den Keller hinabsteigen. In den Oefen hat KORFF versucht, durch einfache kompakte Gestaltung, ohne Zierat und Schmuck, die Architektonik des Raumes zu erhöhen. Die Fenster liegen höher als sonst üblich, was der kleinen Stube ein intimeres Aussehen gibt. Auf diesen weißen Fenstersimsen stehen Blumen, und der Schloßherr hat besondere Preise für den schönsten Fensterschmuck ausgesetzt.

Man übersieht die Wirkung des Ganzen, wenn man um die ganze Dorfanlage herumgeht. Da sieht man die Abwechslung und den Reich-

tum. Die kräftigen, roten Dächer sehen über die weiße Mauer. Zuweilen unterbricht ein mächtiges, weißes Holztor, das mit Eisen beschlagen ist und dadurch ein Ornament erhält, die Mauer. Dann sieht man den tempelartigen Eckpavillon, mit dem das Inspektorhaus an die Einfahrt grenzt, mit dem hohen, spitzen, roten Dach, ruhend auf weißen, gedrungenen Säulen. Die Fenster der Dorfhäuser sind mit viel Geschmack für aparte Abwechslung angebracht. Sie sitzen dicht unter dem Dach, ein anderes Mal dicht am Erdboden, oder sie sind im hochgeführten Giebel angebracht. Die Form wechselt, bald länglich, bald schmalhoch. Immer aber haben sie eine Einfassung, eine Art Rahmen in Weiß. Zuweilen ist ein solches Fenster ganz frei in die Fläche eingesetzt. Breite, grüne Fensterläden ergänzen die Schmuckwirkung. Immer aber bleibt die ruhige Flächenwirkung der Fassade, reizvoll gegliedert, zuweilen durch Fachwerk, bestehen, wodurch der Eindruck ruhig und anheimelnd ist. Keine künstliche, sondern eine aus dem Bedarf und dem Gebrauch sachgemäß entwickelte Schönheit, die darum bleibt, wenn auch die Anschauung wechselt. Formen, die hier hereinpassen und liebevolles Versenken in die Notwendigkeiten verraten. Formen, die die Selbstverständlichkeit einer dekorativen Bewegung dokumentieren. Denn das Land erfüllte diese Forderungen praktisch, ehe man sie theoretisch kannte. Die Kunst kehrt hiermit also zu ihrem Ausgangspunkt zurück und schafft bewußt, wo früher primitive Instinkte wirksam waren.

* * *

Um einen solchen Komplex weitgreifender und komplizierter Anlagen richtig durchzuführen, dazu gehört eine lange Erfahrung. Man spürt dieses genaue Verständnis an vielen kleinen Dingen, deren Aufzählung zu weit führen würde.

Dieses Berücksichtigen der praktischen Dinge, der wirtschaftlichen wie der technischen, die sowohl einer intensiveren Oekonomie wie der eigenen Bequemlichkeit dienen, werden wohl zuerst dazu beitragen, den neuen Ideen Eingang zu verschaffen in Kreisen, die sich sonst um das Künstlerische nicht sonderlich kümmern. Dieses Künstlerische ist uns jedoch die Hauptsache; es gelingt PAUL KORFF, beides in einer Weise zu vereinen, die sachlich einwandfrei und künstlerisch gediegen genannt werden muß.

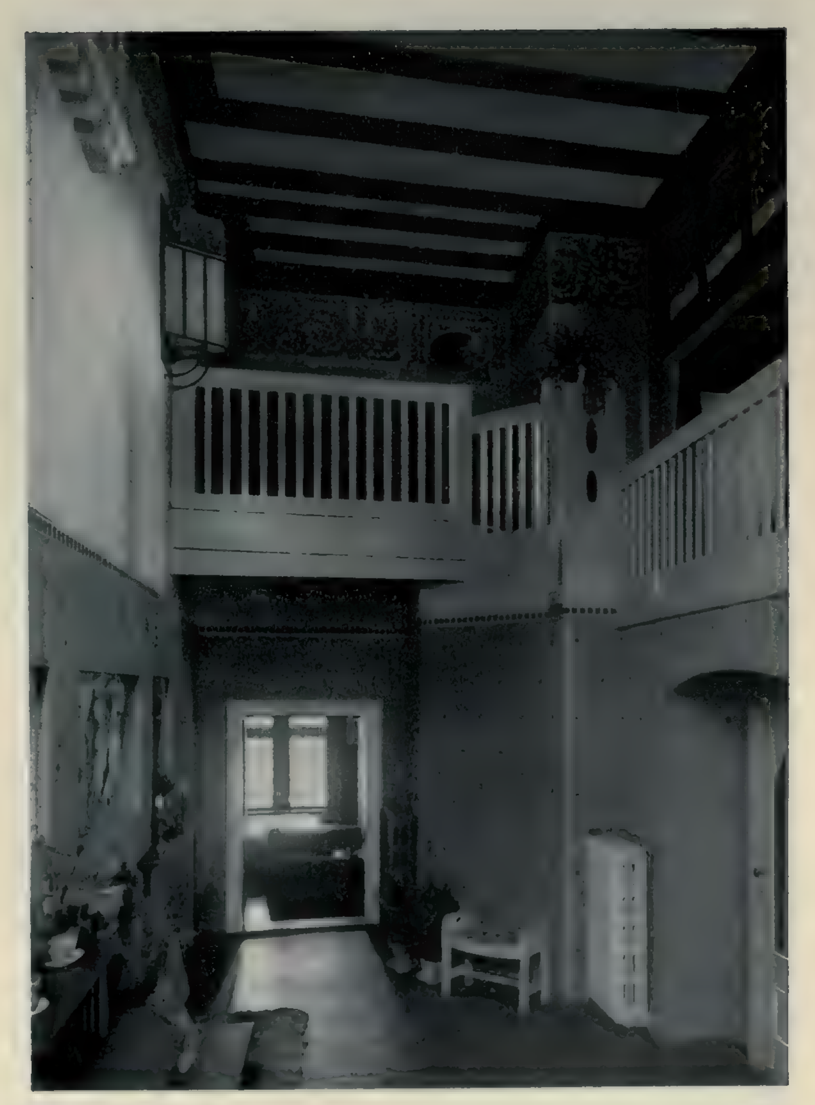
Dieses ist das wichtige, allgemein interessierende Moment: Die dekorative Kunst, eine bis dahin städtische Bewegung, greift



HAUS KORFF IN LAAGE — EINGANG AUF DER NORDSEITE

HAUS KORFF IN LAAGE: OBERE GALERIE DER HALLE MIT BLICK IN DEN FENSTERSITZ (OBEN); LÄNGSWAND DER HALLE MIT KAMIN UND ANRICHTE (UNTEN)





ARCH. PAUL KORFF-LAAGE • HAUS KORFF. HALLE

AUFGANG ZUR HALLE

BLICK VON DER HALLENTÜR

ARCH. PAUL KORFF-LAAGE i. M. • DAS HERRENZIMMER IM HAUS KORFF



ERHÖHTER SITZ



BÜCHEREI-WINKEL

ARCH. PAUL KORFF-LAAGE i. M. • DAS HERRENZIMMER IM HAUS KORFF

über auf das platte Land. Und gerade von Mecklenburg hätte man am wenigsten erwartet, daß sich hier Pioniere fänden. Ein solcher Pionier, der Brachland in Besitz nimmt und bearbeitet, ist PAUL KORFF, der seine besten Kräfte dem unermüdlichen Eintreten für die neuen Ideen in Architektur und Raumkunst widmet.

DAS HAUS KORFF

Das „Haus Korff", das sich der Architekt selbst baute, bringt die Tendenzen der Architektur und der Innendekoration zu markanterer Geltung. Es ist eine abgeschlossene Schöpfung, die nicht im Bizarren, Launenhaft-Eigenwilligen die Bedeutung sucht, sondern vielmehr in der geschmackvollen Vereinigung von Zweck und Schönheit. Man merkt diesem kleinen Bau an, daß der Architekt, der ihn schuf, in dauernder Berührung mit dem Leben steht. Er baut keine Villa, sondern ein Landhaus. Ein Landhaus, das schon in der Terrain-



KAMIN AUS DEM WOHNZIMMER: RÖTLICHER MARMOR U. ROTE VERBLENDSTEINE; RAUCHHELM V. KUPFERBLECH



TOILETTE-TISCH AUS DEM SCHLAFZIMMER: ROTES KIEFERNHOLZ MIT GELBBRAUNEM MARMOR • DARÜBER EIN ERKER Z. UNBEMERKTEN AUSBLICK AUF DIE DIELE

gliederung Eigenart zeigt, wonach sich der Grundriß folgendermaßen gestaltete. Das Haus steht auf einem dicht mit Bäumen besetzten Platz und hat im Rücken eine Anhöhe. In diese Oertlichkeit schmiegt es sich ein. Der Grundriß ist fast quadratisch; seitlich ist ein Flügel für die Wirtschaftsräume angebaut, um die Geräusche fernzuhalten; in der dadurch gebildeten Ecke ist ein kleiner, intim wirkender Blumengarten angelegt, der — nur nach Südosten geöffnet — allseitig vor Winden geschützt ist. Durch diese Anlage ergibt sich von allen Seiten ein reizvoller Anblick auf das Haus. Es liegt, da das Terrain nach zwei Seiten fällt, tief im Grünen und fügt sich zugleich dem hinten ansteigenden Hügel an.

Diesem Grundriß, der die Monotonie vermeidet, entsprechen die Raumabmessungen; die 14 Räume des Hauses weisen 8 verschiedene Höhen auf, und doch — die beschriebene Art der Fußbodenhöhenlage begünstigt das — liegen die Zimmer im Obergeschoß auf gleicher Höhe. Die lange Galerie der Halle vermittelt durch ihre Stufeneinlagen diese Unterschiede. Die Teilung der Wände der Höhe nach erfolgte durchweg durch eine Bilderleiste, die, neben anderem, den Vorteil gewährt, daß die Flächen mit wenig Bildern wirkungsvoll zu schmücken sind und immer, ohne die Wand zu beschädigen, in richtiger



ARCH. PAUL KORFF-LAAGE i. M. HAUS KORFF: DIE KÜCHE

Höhe für den Beschauer hängen. Die Wände sind bis zu dieser Leiste mit einer einfarbigen Tapete oder mit Stoff belegt; teilweise sind sie auch plastisch gekämmt. Diese Teilung umgrenzt paneelartig den Raum und erhöht durch die Farbentönung den Eindruck der Wohnlichkeit, der Ruhe. Anderseits bringt der obere Teil der Wand mit seinen hellen Flächen eine freundliche Wirkung zustande und erweitert dadurch für das Auge den Raum.

In der Halle konzentriert sich die Raumwirkung des Ganzen. Klare Gliederung. Die Wände sind graublau gekämmt. Die Decke zeigt Holzbalken, grüne Felder wechseln ab. Alles Holzwerk — Tür, Galerie — ist weiß lackiert und in geradliniger Form durchgeführt. Die runde Ausbuchtung der Tüereinfassung gibt dazu eine wohltuende freiere Abwechslung. Trotz der unten geringen Breite macht die Halle infolge ihrer oberen Verbreiterung einen Raum von guter Abmessung aus. Ein Erker-Ausbau auf der oberen Laufgalerie ist braungelb und bildet mit einem Blumenfenster eine bequeme Sitzgelegenheit. Die ruhige, geradlinige Rhythmik der Formen, die saubere, harmonische Eleganz der Flächen erzielen im Ganzen, obgleich alles zusammenrückt, einen großen, einfachen Eindruck.

Wie sorgsam bei der Anlage des Grundrisses verfahren ist, erhellt noch aus folgendem. Bei dem Wohnzimmer ist die Sonne vorher genau beobachtet worden, um danach das Fenster so zu legen, daß das Zimmer wärmende Wintersonne hat, während es im Sommer durch eine vorgelegte Loggia geschützt ist. Deckenbeleuchtungskörper hängen im Wohnzimmer an allen vier Ecken herab, damit die Beleuchtung dadurch an verschiedenen Stellen möglich ist. Am richtigen Platz ist ein großes Schiebefenster angebracht, um über die breiten Blumenbeete hinweg über die weiten Wiesen eines schönen Tals unendlich freien Ausblick zu geben. Von der Küche aus führen drei Stufen direkt in den Vorratskeller, der nach Norden zu tief in einen Sandhügel sich erstreckt, der hinter dem Haus sich erhebt. Durch sinnreiche Anbringung gestattet die große Hallenlaterne, die vier Räume hell erleuchtet, eine Bedienung von verschiedenen Seiten.

So ist überall Bedacht auf die praktischen Erfordernisse genommen. Und selbst die Mauer auf der einen Seite des Grundstücks hat ihren Zweck, da sie gegen den Staub des ungepflasterten Weges schützt und auch die am Abend aufsteigenden Wiesennebel abhält.

WALTHER ILLNER

Mit einem eigentümlichen Zögern pflegen wir uns heute einer künstlerischen Leistung zuzuwenden, die als moderne Monumentalmalerei bezeichnet wird. So fruchtbar auch die kritische Terminologie in allen Reichen des Schaffens gewesen ist, so eifrig sie sich um eine Klärung der überkommenen Gattungstitel wie um ein Herausarbeiten neuer, inhaltvollerer Gruppen bemüht hat — diesen Begriff hat sie noch nicht zu bewältigen vermocht. Der normale Kunstfreund wird, seiner Erziehung getreu, zuerst einige Schatten aus dem Werke des Cornelius beschwören und sich schnell darüber klar werden, wie Kaulbach über die Ideenmalerei jenes wie über das historische Genre hinaus zu einer auch in der Form meisterhaften, vor allem dem Kartonstil weit überlegenen Geschichtsphilosophie gelangte, d. h. zu einer Philosophie, die sich statt des geschriebenen Wortes des Pinsels und der Wand als Ausdrucksmittel bedient. Wer würde nicht die Bilder im Treppenhause des Berliner Neuen Museums für Monumentalmalerei im höchsten Sinne halten? Piloty kehrte dann freilich wieder zum Staffeleibilde, wenn auch kolossalsten Umfangs, zurück, gewann aber dafür seiner Kunst jene enge Berührung mit der geschichtlichen Wirklichkeit wieder, die der realistisch empfindende Beschauer verlangen kann. Feuerbach vermochte dem Schicksal nicht die Vollendung seiner Wiener Entwürfe abzuringen, und Hans von Marées' schöner Versuch in Neapel blieb vereinzelt. Von dem Können der Berliner historischen Schule meldet die Ruhmeshalle, jenes riesige Bilderbuch preußischer Geschichte; dann reißt der Faden sachte ab.

Es ist sicher, daß ihn heute niemand weiterspinnen mag. Vor allem deswegen, weil die Geschichtsmalerei überhaupt keine lebendige Kunst mehr ist. Was bleibt aber von dieser Art Monumentalkunst übrig, wenn wir das Pathos der vaterländischen Begeisterung, das volkserzieherische Element aus ihr ausscheiden? Ein gebildeter Realismus, der niemals die letzten Konsequenzen aus seinen Absichten zu ziehen wagt, ein matter Kampf mit der Fläche und mit dem architektonischen Rahmen, der nicht in einem Siege, sondern stets nur in einem lauen Kompromiß endet. Auch die glänzendsten technischen Fähigkeiten, wie sie z. B. Arthur Kampf noch jüngst in seinen Bildern aus der Geschichte des Kaisers Otto im Magdeburger Museum bewiesen hat, bringen dies Schaffen dem Herzen der Gegenwart nicht näher.

Nirgends stehen sich Altes und Neues schroffer gegenüber, scheiden sich die Wege sichtbarer, als im Pantheon. Dort Bonnat, Cabanel, Lenepveu, Laurens, Maillot, d. h. Ribera und Tiepolo redivivi — hier, groß und einsam, wie eine antike Statue in sich selbst beruhend, Puvis de Chavannes. Die richtige Aufgabe der Malerei ist, die Wände zu beleben, sagt er; daneben soll man höchstens noch Bilder malen, die nicht größer wie die Fläche einer Hand sind. Das erste hat er getan, aber ist denn diese Auffassung etwa neu? Regt sie sich nicht schon in der Arena zu Padua, schimmert sie nicht von den Chorwänden von S. Maria Novella, dröhnt sie nicht wie aus ehernen Posaunen von Decke und Altarwand der Sixtina? Die Einheit mit der Architektur, die der historischen Monumentalmalerei sonst nirgends gelungen war, ja die sie kaum ernsthaft erstrebt hatte, Puvis hat sie wieder gefunden. Der peintre de carême verzichtet auf alle Farbigkeit im Sinne der älteren Koloristen, er verzichtet auf das Furioso der dramatischen Steigerung, auf den Reiz des kostümlichen Aufputzes. Er schlägt Töne an von jenem getragenen Rhythmus, den die Tempel der Griechen atmen; in der hellen, kühlen Luft seiner Bilder versinken alle Kleinlichkeiten und Nichtigkeiten, und nur die ruhigen Gebärden eines in sich geklärten Daseins voll Würde, Lauterkeit und Schönheit werden wach. Das Entsagen aber gebiert ein neues Leben, in dem es keinen Zwiespalt mehr gibt zwischen Raumgrenzen, sachlichem Inhalt und plastischer Form, sondern nur eine feierliche Harmonie, die den inneren Sinn des geschmückten Raumganzen doppelt feierlich ausklingen läßt.

Der sakrale Grundzug in Puvis' Schaffen durfte und konnte nicht zur Nachahmung reizen. Die Gegenwart stellt andere Aufgaben, aber die Künstler werden gut tun, Puvis de Chavannes nie aus den Augen zu verlieren, wenn sie ihr Glück vor eine große Wand weist. Daß die Moderne, im Zusammenhang mit der kunstgewerblichen Bewegung, wieder die Sprache des Ornamentes gelernt hat und zwar des Ornamentes, das nicht nur äußerlich mit seinen Maßen wächst, wird niemand ohne Bewunderung sehen. Doch das Ornament reicht nicht überall aus, wo die Bewegung



WALTHER ILLNER-DRESDEN MONUMENTALGEMÄLDE IM TREPPENHAUS DES JUSTIZMINISTERIUMS IN DRESDEN



WALTHER ILLNER-DRESDEN

LINKES SEITENFELD DES MONUMENTALGEMÄLDES IM TREPPENHAUS DES JUSTIZMINISTERIUMS IN DRESDEN (VGL. SEITE 371)



WALTHER ILLNER-DRESDEN

HAUPTGRUPPE IM MITTELFELDE DES MONUMENTALGEMÄLDES IM TREPPENHAUS DES JUSTIZMINISTERIUMS IN DRESDEN (VGL. SEITE 371)

der Architektur nach einer letzten, eindruckvollsten Steigerung drängt. Je mehr die Darstellung der menschlichen Erscheinung aus dem Reich der im Bilde festgehaltenen Naturausschnitte verschwindet, desto freier darf sie, muß sie im Rahmen der monumentalen Flächenkunst auftreten. Nicht als Dienerin, sondern als Gefährtin des architektonischen Gerüstes wird sie dann auf die Zufälligkeiten individueller Bildung verzichten, um den symbolischen Gedanken, den sie trägt, reiner und innerlicher zur Geltung zu bringen.

Walther Illner, der mit seinem Wandbild im Treppenhause des Dresdner Justizministeriums einen nicht zu übersehenden Beitrag zur Geschichte der neueren Monumentalmalerei liefert, ein geborener Leipziger, aber künstlerisch in München gebildet, ist erst dreiunddreißig Jahre alt. Wie sicher er die Flächen im Sinne malerischer Vereinfachung abzugrenzen weiß, beweist das Plakat für die Leipziger Messe, mit dem er kürzlich unter Hunderten von Bewerbern den ersten Preis errang. — Die Fläche, die dem Künstler in Dresden zur Verfügung stand, im gedrückten Bogen nach oben abschließend, wird durch zwei schlanke Pfeiler gegliedert, durch eine links einspringende Tür in ihrem Gleichgewicht beeinträchtigt. Der Künstler schlingt die Linie seiner Komposition in weitem Bogen von links unten nach rechts oben, um sie, nach der Gipfelung der Kurve in der thronenden Gestalt der Gerechtigkeit, mit der lockeren Gruppe der Weisheit und Stärke weich ausklingen zu lassen. Er folgt so dem Kontur des Frieses und trägt der Asymmetrie der unteren Fläche Rechnung, indem er die Hauptfigur ein wenig nach links, also nach der Oeffnung der Tür hinschiebt. Das Gewimmel der Schutz und Hilfe Suchenden, wie es mit der großempfundenen Gruppe des Erschlagenen anhebt, wird an der Treppe immer dunkler und schwerer. Die Linie, die sich an dem Pfeiler gesenkt hat, hebt sich jenseits hoch empor, und aus der in Eisen starrenden Schar der Gewaltigen tritt der leuchtende Leib der Wahrheit heraus. Zu Füßen des Thrones aber ist der Verbrecher zusammengesunken; der riesige Körper krümmt sich in furchtbarer Zerknirschung; über ihm blitzt in der Hand der steil aufgerichteten Göttin, deren feiner Kopf in scharfem Profil vor der hellen Luft steht, das Schwert der Sühne.



WALTHER ILLNER-DRESDEN PLAKAT-ENTWURF

Man sieht, die Symbolik ist klar und ungesucht, und der Künstler verliert sich nicht in die Irrgänge einer rein philosophischen Ideenmalerei. Was dem Werke aber, dessen Gesamtaufbau von einer ungewöhnlichen Geschicklichkeit zeugt, seinen stärksten Wert gibt, ist die Kraft und Einfachheit in der malerischen Charakterisierung der einzelnen Gestalt. Man sehe sich die beiden Figuren vor der Landschaft links, man sehe sich etwa die Gruppe der Geharnischten mit der Wahrheit darauf an: selbst die breite Behandlung der Akte, der große Wurf der Gewänder blieben wirkungslos, wenn nicht der Rhythmus der Bewegung so ernst und eindringlich spräche. Die Herausarbeitung des Wesentlichen ist hier nicht mehr nur akademische Forderung, sondern bewußte Tatsache. Wir spüren in diesem Erstlingswerk des jungen Künstlers die Kraft, eine große Fläche so zu meistern, daß die Größe nicht beängstigt, sondern befreit und erhebt. Dazu befähigt ihn vor allem sein ganz bedeutendes zeichnerisches Können, seine entwickelte malerische Technik, dann aber sein architektonisches Gewissen, wenn man es so nennen darf, die Ueberzeugung von der notwendigen künstlerischen Einheit in Bauwerk und Flächenschmuck. Man darf nicht daran zweifeln, daß er seine, gerade in dieser Verbindung seltenen Gaben auch weiter mit Energie verwenden wird; der Weg, der schon zu so lebensvollen Gestaltungen geführt hat, wird ihm nicht schwer werden. E. H.



MAX LÄUGER-KARLSRUHE KERAMIK

MAX LÄUGER-KARLSRUHE KERAMIK

PROF. MAX LÄUGER-KARLSRUHE KERAMIK



MAX LÄUGER-KARLSRUHE PROJEKT EINER VILLENKOLONIE IM BOHRERTAL BEI FREIBURG I. BR.

NEUERE ARBEITEN VON MAX LAUGER-KARLSRUHE

Die LÄUGER'sche Keramik hat in den letzten Jahren eine Stilwandlung durchgemacht, welche ihre Formen und Farbenwelt beeinflußt hat. Die Farbe aber, von der sie ausgegangen ist, ist ihr wichtigster Träger und deutlichster Ausdruck.

Von der farbensatten, der Bauernkunst noch näher stehenden Richtung seiner älteren Vasen und Fliesen hat er sich in seinen neueren Arbeiten mehr und mehr losgesagt. Er bevorzugt jetzt die gebrochenen Farben. Das leuchtende Rotbraun, Blau, Grün usw. ist matteren, mit Grau gemischten Nuancen gewichen. Die Zwischentöne beherrschen die Skala. Träger besonders eigenartiger Effekte ist ein lichtes, ins Grünliche, Rötliche, Violette spielendes Grau. Die Farben sind sanfter und zugleich prickelnder geworden. Sie nähern sich im Toncharakter dem Grès. Hand in Hand damit geht auch eine Verfeinerung der Technik: es ist ihm gelungen, den Hochglanz durch matte Glasuren zu ersetzen. Zugleich tritt als neues Element seiner Koloristik das Gold und Silber auf. Es wird mosaikartig in kleinen Plättchen oder juwelenartig in Splittern — als Band, Fries, Stern, als Einfassung augenartiger Ornamente — in die Fläche eingesetzt. Der Metallglanz des Goldes und Silbers gibt ihm ein Mittel in die Hand, die farbige Wirkung beliebig zu steigern, ohne die Skala der gebrochenen Töne zu verlassen. Die neue Epoche seiner Entwicklung bezeichnet also nicht nur eine Verfeinerung des Geschmacks, sondern auch eine Bereicherung der farbigen Ausdrucksmittel.

Im Zusammenhang damit steht auch eine formale Wandlung im Stil des Ornaments. Die Verwendung der Mosaik bedingte schon an sich eine strengere, architektonischere Behandlung der dekorativen Zeichnung. Das hat die ganze Richtung seiner neueren Ornamentik beeinflußt. Das Ornament ordnet sich sowohl in der Form als in der Verteilung dem architektonischen Rahmen der dekorierten Fläche strenger unter. Auch wo er sich an Naturformen anlehnt, ist die Stilisierung noch konsequenter geworden als in dem verhältnismäßig noch naturalistischeren Blätter- und Blumenschmuck seiner ältern Vasen. Daneben tritt überall das abstrakte Ornament auf.

In seiner Gefäßkunst haben sich auch die Typen der konstruktiven Formen bereichert. Neben seinen bekannten Vasen, Krügen, Töpfen und Schalen entwirft er eigenartige Tafelaufsätze: brunnenschalenähnliche Becken mit einem oder mehreren säulenartigen Füßen, die an die Formen antiker Dreifüße, romanischer Taufkessel und dergleichen erinnern.

* * *

Durch seine Fliesenkunst wurde LÄUGER frühzeitig auch vor Aufgaben der Raumgestaltung und Raumausstattung geführt. Indem er für seine Kamine, Oefen und Wandbrunnen eine geeignete Umgebung schuf, ging er bald dazu über, auch ganze Wohnräume selbständig auszubauen. Die Formen seiner Möbel zeigen dieselbe konsequent durchgeführte Einfachheit, wie die seiner Brunnen und Heizkörper. Während er aber die Keramik, auch wo sie



MAX LÄUGER-KARLSRUHE • PROJEKT EINER VILLENKOLONIE IM BOHRERTAL BEI FREIBURG I. BR. (VGL. S. 377 U. 379)

in größeren Massen auftritt, wie z. B. in seinen reich ausgestalteten Kaminen, immer als farbige Höhepunkte, als Accente im farbigen Konzert der Raumstimmung behandelt, geht er in der Behandlung des Holzes und der Wandverkleidung auch farbig bis zum äußersten Maß zurückhaltender Selbstbeschränkung. Seine Räume sind farbig auf Moll gestimmt. Und dem entspricht auch der Geist der Formgebung. Strenger kann man sich nicht in den Grenzen des Sachlichen, des konstruktiv Gegebenen halten, als in diesen geradlinigen, auf die einfachste geometrische Grundform gebrachten Schränken, Wandbänken und Vertäfelungen mit ihren glatten Flächen, ihrem auf das Sparsamste reduzierten Ornament.

Die Konstruktivität — dieser Grundgedanke der modernen Stilentwicklung — ist dann in der Architektur seiner Mannheimer Gartenbauausstellung auch auf ein größeres Gebiet der Raumgestaltung übertragen. Sie tritt hier in der Verbindung einfacher, großliniger Verputzflächen mit Glas auf. Dadurch, daß das Prinzip sachlich-konstruktiver Klassizität hier im großen durchgeführt ist, erhält die Ausstellung — so viel Hände im einzelnen mitarbeiten — wenigstens in ihrem architektonischen Rahmen den Charakter einer einheitlichen, aus einem persönlichen Willen geborenen Gesamtschöpfung.

* * *

Die reizvollste Aufgabe für einen raumgestaltenden Künstler wird aber immer die Schöpfung geschlossener Häuserkomplexe: ganzer Stadtteile oder Villenkolonien sein. Diesen Gedanken soll der Plan einer Villenkolonie im Bohrertal bei Freiburg i. Br. verwirklichen. Die selbständige und doch der Nähe der Stadt nicht allzu fern gerückte Lage des Baugrunds inmitten einer schönen, auch mit Wasser reichlich versehenen Natur am Fuß eines bewaldeten Schwarzwaldberges bietet hier die denkbar günstigste Vereinigung ästhetischer und praktischer Vorteile. Für die künstlerische Gestaltung der Anlage war damit die Ausnützung dieser natürlichen Vorzüge als der Kern der Aufgabe gegeben: eine interessante, an kein Schema gebundene und außerdem durch das Aufsteigen des Bodens günstig beeinflußte Gruppierung; Vermittlung der Architektur und Landschaft durch reichliche Gartenanlagen; die ästhetische und praktische Ausnützung von fließendem Wasser; Anpassung der künstlerischen Erscheinung der Häuser an die landschaftliche Art des Bauernhauses; Abgeschlossenheit der gesamten Anlage in sich, so daß das Ganze bei aller individuellen Durchbildung bis ins einzelne doch einen einheitlichen und durchaus selbständigen Organismus bildet. In diesem Sinne soll die Kolonie auch in allem, was die Sicherheit, Reinigung, Beleuchtung, Kanalisation, den Postverkehr u. a. m. betrifft, durchaus auf sich selbst gestellt werden. An jedem der beiden Ausgänge ist ein Torwarthaus geplant, dessen Bewohner mit diesen Aufgaben des öffentlichen Dienstes betraut werden sollen.

K. WIDMER-Karlsruhe

LESEFRÜCHTE:

Die Kunst als solche und um ihrer selbstwillen ausgeübt, ohne daß sie eine Verdolmetschung der Natur erstrebt, untergräbt, was immer die Menschheit Gutes und Edles besitzt; aber wie naiv auch die Natur beobachtet werde, oder wie unvollständig sie erkannt sei, je nach dem Grade der Hingebung an sie verleiht sie Schutz und Hilfe dem Edelsten, was die Menschheit besitzt. *John Ruskin*

MAX LÄUGER-KARLSRUHE

PROJEKT EINER VILLENKOLONIE IM BOHRERTAL BEI FREIBURG I. BR.



MAX LÄUGER-KARLSRUHE AUSSTELLUNGSRAUM (KARLSRUHE 1906)

EIN BAYERISCHES FREILUFT-MUSEUM IN MÜNCHEN ALS KÜNFTIGE VOLKSTUMSSCHAU DES LANDES

Vielfach und anziehend vereint die Landeshauptstadt Bayerns als deutsche Kunstmetropole die wertvollsten Sehenswürdigkeiten, und ein jährlich sich mehrender Fremdenzufluß bringt willkommene Einnahmen für die weitesten Geschäftskreise als Gegenleistung. Diese erfreuliche Tatsache drängt zu immer größerer Anstrengung, dem oft verwöhnten Reisepublikum, das gerne München und seine anziehenden Kunstschätze aufsucht, Besonderes, Neuartiges und Großzügiges, das möglichst anderen Städten fehlt, in erster Linie zu bieten, damit künftighin Großmünchen eine kontinentale Fremdenzentrale zu werden vermag, ein Ziel, das bereits durch die kommenden großen Schöpfungen (Neubau des Deutschen Museums, der Ausstellungsanlagen und des Zoologischen Gartens) ins Erreichbare gerückt ist. Kein Land des Deutschen Reichs hat nun so charakteristische Eigentümlichkeiten in Landschaften und Volksleben aufzuweisen und zum guten Teil noch erhalten, wie das Bayernland mit seinen verschiedenen Stämmen und deren ausgeprägter Erwerbswirtschaft.

Da wäre es die erste Anlage in Deutschland, wenn auf Münchener Boden ein möglichst naturwahres und kulturgeschichtlich-wertvolles wie umfangreiches Museum der Heimatkunde in freier Luft und freiem Licht, als belehrendes Schauobjekt seine Verwirklichung fände. Nirgends sind die geeigneten Förderer und Helfer hierzu so zahlreich vorhanden als hier, und da seit einigen Jahren eine pietätvolle Pflege der überlieferten Volkskunst und der Naturdenkmäler auch behördlicherseits in die Wege geleitet wurde, läßt sich mit Sicherheit ein allgemeineres Interesse für ein so eigenartiges Projekt erwarten, das bei der modernen fortschreitenden Nivellierung unserer Zeit in vollendeter Ausstattung die Er-



MAX LÄUGER-KARLSRUHE AUSSTELLUNGSRAUM (KARLSRUHE 1906)

richtung typischer Bauernhäuser mit den zugehörigen Nebenbauten und Anlagen (Hausgärtchen und Miniaturkulturen) und im ungezwungenen Rahmenbilde angepaßter Landschaften eine stimmungsvolle Dorfanlage dem Beschauer zeigt. Das malerische Gebirgshaus alten Stils — auch der Allgäuer Berge, — charakteristische Mühlen und Schmieden, — ein Rhönbauernhof, ein Spessarthaus und Frankengehöft, dann die Glasbläserei und Kohlenmeilerei des bayerischen Waldgebietes, der Pfälzer Weinbau, die Obstzucht des Maintals, die Hausindustrie ländlicher Art, auch die originellen Alm- und Waldhütten der Sennen, Holzknechte und Jäger, Feldkapellen und Wegkreuze, ebenso ältere Backöfen und Obstdörren, wie sie in manchen Gegenden heute noch im Gebrauch sind, lassen sich in ungezwungener, ergänzender Zusammenfassung zu einer ebenso kulturell-wertvollen wie äußerlich interessant-sehenswürdigen Heimatschau — ausgewählte Objekte aller acht Kreise — vereinigen, die sowohl Forschern, Kulturhistorikern und Ethnographen, wie Landschaftsfreunden und den Angehörigen der Bayerlandstämme überhaupt, einen stetigen und anregenden Mittelpunkt zum vollen Verständnis der bayerischen Eigentümlichkeiten im älteren Baustil des Landvolkes vorführen würden.

Noch zweckentsprechender würde hierbei aber die Erweiterung einer solchen Dorfanlage werden, wenn zugleich das jetzt verschwindende, ursprüngliche Trachtenwesen durch ausgewählte Leute einzelner Gegenden, die auch im örtlichen Rassentypus die Unterschiede kennzeichnen, eine bleibende Darstellung fände, etwa durch Verwendung solcher Trachtenbauern originaler Herkunft in der Vorführung heimatlicher Bräuche und Tätigkeit in nebenerwerblicher Dorfindustrie, Abgabe von Kostproben u. dgl., so daß ein vielseitiges Charakteristikum — bisher in ganz Deutschland konkurrenzlos — als weiteres, den großen Fremdenverkehr anziehendes Schauobjekt geschaffen würde. In Bayern selbst gibt es übergenug Volksgenossen, die fast nie aus ihrer Geburtsgegend hinauskommen. Der Franke kennt oft „Altbayern“







MAX LÄUGER-KARLSRUHE KERAMISCHE ARBEITEN

nicht durch eigenen Aufenthalt und noch weniger der Rheinpfälzer und umgekehrt. Das Oktoberfest in München zieht aber das ganze Land an, und wenn da ein vaterländisches, derart merkwürdiges Novum als Museum der Heimatkunde in freier Luft zu sehen ist, wird die nähere Kenntnis einer so eigenartigen Schau unzweifelhaft großes, bleibendes Interesse finden, auch dem zu weckenden Sinn für Formenfreude und Volkskunst im Lande nur nützlich sein. — Neuerdings ist eine ähnliche Anlage in der Hansastadt Bremen von Freunden des niedersächsischen Volkstums in Anregung gebracht, doch ist es vorerst bei der Erörterung geblieben, obwohl nur die Errichtung eines dörflerischen Park-Museums mit regionalen Sonderheiten des Bauernstils (Vierlande, Marschgegend) und des früher üblichen Hausgerätes geplant wurde.

Hier sind uns Deutschen die Skandinavier

schon lange voraus, die den hohen Wert derartiger Sehenswürdigkeiten für die allgemeine Landeskenntnis und Schönheitspflege ländlicher Architektur frühzeitig erkannt und das Ziel mehrfach verwirklicht haben, so im Nationalpark in Stockholm (sogenanntes „Skansenmuseum“), in Christiania und in Lingby bei Kopenhagen. Es ist anzunehmen, daß auch in der bayerischen Landeshauptstadt von seiten der Hofverwaltung oder der Stadtleitung ein geeignetes, größeres Areal, am besten etwa im Ausstellungspark, zu dem überaus schönen und patriotischen Landeszwecke freigegeben wird. Im übrigen sind die nötigen Kräfte für die Ausführung in künstlerischer, landschaftsgärtnerischer und finanzieller Hinsicht hier so zahlreich vorhanden, daß es bei diesem ebenso groß gedachten, wie eigenartigen Unternehmen an Interesse gewiß nicht fehlen wird. Ueberdies ist das Projekt auch nicht allzu kostspielig, zumal wenn die Ausführung nach und nach geschieht und das zweifellos Gute und Schöne der Sehenswürdigkeit nach dem Maße der Mittel auch schließlich zu vollendeter Darstellung bringt, zur Ehre Bayerns!

K. M.



ARBEITEN DER FACHSCHULE FÜR KORBFLECHTEREI IN LICHTENFELS

Unsre heutigen Abbildungen von Korbflechtereien bieten nur eine kleine Auswahl aus der Menge mannigfaltiger Gegenstände und Formen, welche seit kurzem aus der Lichtenfelser Fachschule hervorgehen. Es ist wirklich überraschend, was hier geleistet wurde, seitdem 1904 die Schule gegründet und der sehr verständnisvollen Führung von F. Reidt anvertraut wurde. Die Korbflechterei ist im Lichtenfelser Land eine bodenständige Industrie: die Verarbeitung der heimischen Weiden bildet seit langem den Haupterwerbszweig der dortigen Bevölkerung. Doch waren die Leute stecken geblieben in alter Schablone und in gedankenloser Nachbildung von sogenannt „schmückenden“, in Wirklichkeit aber ganz zweckwidrigen Formen und Schnörkeln. Wo immer der Geist eines lebendigeren, materialgemäßen und unserem modernen Empfinden für klare Einfachheit der Form entsprechenden Kunstgewerbes das Auge halbwegs erzogen hatte, fanden jene rückständigen Erzeugnisse keine Aufnahme mehr. Ein frischer Zug tat not; sollte der ohnedies kärgliche Verdienst nicht auf ein unhaltbares Minimum heruntergehen, mußten neue Anregungen geschaffen, der Formensinn belebt, die Technik verfeinert werden. Und dies ist geschehen. Unsere wenigen Proben geben schon den Beweis, wie gut der Versuch gelungen ist: Wie reizvoll und wie handlich und praktisch dabei sind diese Körbe und Blumenträger! An manchen von ihnen sind ohne Zweifel japanische Einflüsse noch stark merkbar; „doch (mit Meister Hans Sachs gesprochen!) sag ich nicht, daß dies ein Fehler sei“. Denn vorderhand sind es ja junge Lernende, welche diese Sachen gearbeitet haben, Schüler, deren Schönheitsinn und Geschmack, deren Verständnis für die Reinheit der Linie, für die Subtilität der Wölbung und für die organische Einheitlichkeit eines Gebildes erst geweckt und entwickelt werden muß, und die auch den Maßstab für die Akuratesse der eigenen Technik erst an technisch vollendeten Werken gewinnen können. Wo aber wären da bessere Lehrmeister zu finden als die Japaner? — Mit souveränerer Beherrschung der Arbeit wird auch die größere Freiheit der Gestaltung kommen.

Zugunsten einer gerechten Beurteilung der Lichtenfelser Arbeiten sei noch der Hinweis darauf gestattet, daß die unvergleichliche Feinheit japanischer Korbflechtereien, diese zierliche, elastische und zugleich so zähe und kräftige Feinheit, durch die Feinheit des japanischen Flechtmaterials mit bedingt wird und mit unserer einheimischen Weidenflechtschiene nicht erreicht werden kann.

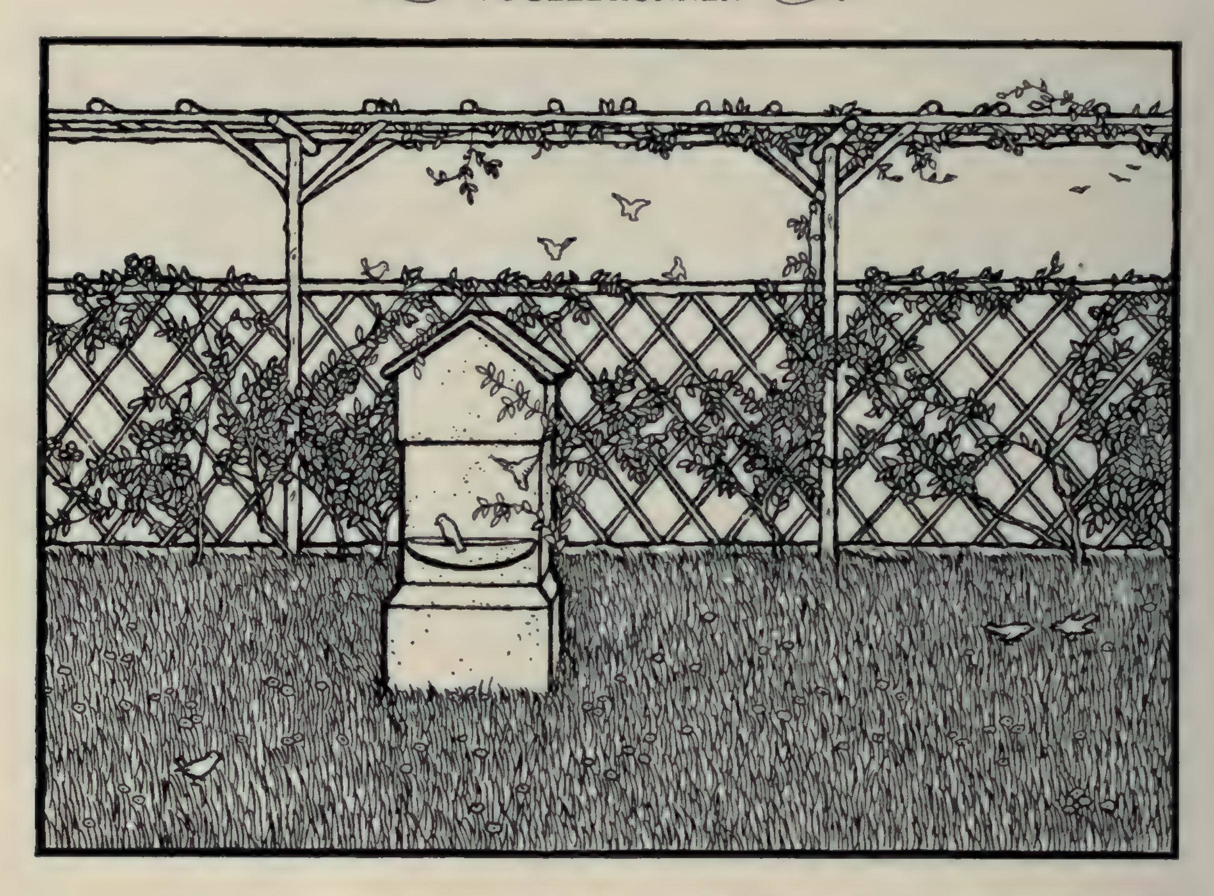
E. B.



SCHÜLERARBEITEN DER FACHSCHULE FÜR KORBFLECHTEREI IN LICHTENFELS



SCHÜLERARBEITEN DER FACHSCHULE FÜR KORBFLECHTEREI IN LICHTENFELS



Natürliche „Vogelbrunnen" gibt es in Menge. Ich denke an einen, den ich im Gebirge gesehen habe. Es war ein schöner Felsblock, von Brombeergebüsch umrankt. Nach längerem Regen war in einer schalenförmigen Aushöhlung Wasser stehen geblieben, und kleine Vögel kamen zugeflogen, um zu trinken.

In unserem Garten wurde auf einer sonnigen Wiese ein rohbehauener Stein aufgestellt, dessen flaches Wasserbecken sich vom Rande zur Mitte hin ganz allmählich und nur bis zu 4 cm vertiefte. Diesen Stein nannten wir den „Vogelbrunnen". Einige Ranken gaben ihm bald ein gutes Ansehen; auch machte die Pflege jedes Beetes mehr Mühe, als das Reinhalten und Auffüllen des Beckens mit frischem Wasser. Dafür war das Spiel der Vögel um ihren Brunnen von unerschöpflich wechselnder Anmut. Finken, Rotschwänzchen, Nachtigallen, Grasmücken und andere Singvögel flogen beständig hin und wieder, um zu trinken und zu baden.

Das Vergnügen an diesem ersten Vogelbrunnen führte dazu, den Einfall weiter zu gestalten, zunächst in zeichnerischen Versuchen. Wo mir im besten Falle nur ein paar einfache, zweckentsprechende Formen erreichbar waren, würden sich dem Künstler viele Möglichkeiten bieten. Zu berücksichtigen wären einige kleine Forderungen, die der Zweck mit sich bringt. Der niedere Wasserstand bedingt bei einer massiven Schale einen entsprechend dicken Boden. Der Rand und die Innenseite des Beckens sollten nicht zu glatt gehalten sein. Das Becken müßte vom Rande aus sich sehr sacht vertiefen, da die Vögel am liebsten baden, wenn sie zunächst Wasser von kaum einem halben Zentimeter Höhe finden. Ob dann der Brunnen stehendes Wasser haben oder ob dieses durch einen leisen Zu- und Ablauf sich beständig erneuern soll, ist unwesentlich. Schwacher Zu- und Ablauf ist bei dem Mauerbrunnen und bei dem, nach dem Vorbilde eines „Tiroler Bildstöckls" gedachten Vogelbrunnen angenommen.

Unsere Abbildungen sind schematisch gehalten, ohne Flächenfüllung oder dekorative Formen, da es nur darauf ankam, die Idee auszudrücken. Für die künstlerische Ausführung der Federzeichnungen möchte ich an dieser Stelle Herrn Adolf Propp nochmals danken. Was ich für das Wesentliche halte, sprechen diese Zeichnungen aus: der Vogelbrunnen wird erst zusammen mit der gärtnerischen Umgebung ein Ganzes.

Sofie Riehl



ARCH. RUDOLF ZAHN-BERLIN — VEREINSHAUS DES BONNER EISKLUBS

DAS SPORTHAUS DES BONNER EISKLUBS

Im Weichbilde der Stadt Bonn mischen sich die Lebensalter in ungewöhnlicher Weise: neben der ewigfrohen studierenden Jugend gibt es dem verarbeiteten Beamten und müden Kaufmann Aufenthalt. Leider prägt das letztere Element noch mehr als gut ist dem äußeren Bild ‚der wohlhabendsten Stadt Deutschlands' seinen Charakter auf. Mit Recht durfte sich Hermann Muthesius in einem unlängst zu Bonn gehaltenen Vortrage über den fast barbarischen architektonischen Geschmack wundern, der aus zahllosen mit monumentalem Firlefanz behangenen Fassaden der Bürgerhäuser in den Gartenstraßen von Neu-Bonn spricht. Doch es tagt auch hier, denn die Jugend verlangt ihr Recht. Wo sie sich in frohem Spiel auszutoben pflegt, hat sie sich ein allen sportlichen Ansprüchen entsprechendes Heim geschaffen. Auf dem Gelände am sog. Kessenicher Felde besitzt der Bonner Eisklub seit Jahren ein großes Anwesen, das den Ruf der besten Eisbahn Westdeutschlands besitzt, dessen Fläche sich im Sommer in ein vielfaches Tennisfeld wandelt. Kriechen auch schon die Reihen geschmackloser Dutzendhäuser heran, so wirkt doch die ländliche Umgebung noch stark. Im Rücken schieben sich die grünen Kulissen des Kaiser Wilhelmparks heran, und von drüben grüßt das Siebenhügelland. In diese glückliche Landschaft hat der preisgekrönte Erbauer, Rudolf Zahn in Berlin, den Sportsleuten Bonns ein heimeliges Landhaus komponiert. In seiner äußern ruhigen, geschlossenen Grundform lehnt sich das Haus leise an die Bauart der Großväter an, der letzten eignen und einheitlichen, die wir Deutschen gehabt haben. Doch hat der Erbauer seine Aufgabe nicht unter dem Stilgesichtswinkel betrachtet, sondern sich vornehmlich durch die besondere Bestimmung des Hauses leiten lassen und die äußere Form flüssig dem Innenraum angepaßt.

Aus der dem Sportplatz zugewandten Hauptseite hebt sich mit ganz geringem Relief der die Haupträume enthaltende Mittelbau ab. Die vier aus dem Unterstock herauswachsenden glatten Pfeilerflächen geben ihm und überhaupt der langgestreckten Vorderansicht eine willkommene senkrechte Gliederung, deren Linien auch im Dachstock energisch aus-



ARCH. RUDOLF ZAHN-BERLIN — VEREINSHAUS DES BONNER EISKLUBS

klingen. Die Rückseite zeigt Aehnliches in vereinfachter Form. Leicht setzen die einteiligen Flügel gegen den Mittelbau zurück. Erker und Treppenturm verstärken die Perspektive der Seitenwände, zwei im ursprünglichen Entwurf weitläufiger gedachte Terrassen leiten nach rückwärts zu den Gartenanlagen des Sportplatzes hinüber. Hier befindet sich, äußerlich wenig betont, der Eingang zum Hauptstock des Gebäudes, dessen Erdgeschoß aus praktischen Gründen dem Eisplatz gleicheben liegen sollte und von hier aus besonders zugänglich ist.

Diese Stockwerke beschirmt, mit kräftiger Leiste sich abgliedernd, der zweistufige Dachbau, der jenen an Höhe gleich, sie doch nicht erdrückt und dem Ganzen erst recht den Charakter des ländlichen Wohnhauses erweckt. Noch lebendiger als die breiten Fenster im Mittelstock laden die hier eingefügten Loggien zu ländlichem Zusammensein mit der Außenwelt ein. Durch das zierliche Gitter der Holzgalerien und aus den leichtgeschweiften oder ovalen Fensteraugen blickt uns hier der liebenswürdige Geist des Biedermeierhauses entgegen. Die verkupferte Plattform ist als Dominante des langen Firstes gedacht, doch will mir diese Lösung nicht besonders einleuchten.

Wie im Aufbau ist in der Farbenwirkung mit Schlichtheit Schönes erzielt. Die Sandsteinquadern des Unterstockes, denen blaue Umrandung die allzu massive Wirkung nimmt, bilden mit ihrem Graugelb den Unterton zu dem gedämpften Farbenakkord, der sich aus dem frischen Kalkweiß des Mittelstockes und dem kräftigen Schieferblau des Daches zusammensetzt und in dem Blaugrün der Buntscheiben und der Kupferhelme über Eingängen und Fenstern fröhlich austönt. So ist der Eindruck des Außenbaues nach Form und Farbe der einer freien gediegenen Natürlichkeit, in der sich der vornehme Gesamtumriß wohl vereinigt mit lebendiger ungezwungener Ausgestaltung der Einzelglieder.

Diese Geschlossenheit kehrt wieder bei der innern Anlage und hat hier um so mehr Bedeutung, als gerade die mannigfaltige Bestimmung des Hauses es erforderte, die Inneneinrichtung von praktischen Gesichtspunkten aus zu gestalten. Wie gut dies ZAHN gelungen ist, zeigt ein Blick in den Grundriß des Unterstockes. Um die dreitorige Mittelhalle, zum Anschnallen der Schlittschuhe bestimmt, reihen sich Herren- und Damengarderobe mit ihren Kastenschränken, ein Café, Wirtschafts- und Arbeiterräume, alle in ihrer Beziehung zueinander wie in ihrer Einzelbestimmung höchst

ARCH. RUDOLF ZAHN-BERLIN

KAMINWAND IM KLUBZIMMER

ARCH. RUDOLF ZAHN-BERLIN

VORRAUM MIT BLICK IN DIE GARDEROBE

ARCH. RUDOLF ZAHN-BERLIN

HAUPTRAUM DES RESTAURANTS

glücklich angelegt, bis ins einzelne praktisch durchdacht und, was im Sporthause von Wert ist, in allen Teilen — Toilette, Brausebad — hygienisch richtig ausgestattet. Zweckloser Schmuck ist vermieden, die Werkstoffe sind einfach. Das gilt im allgemeinen auch von dem Oberstock, wo man freilich zwischen den allgemein zugänglichen Wirtschaftsräumen und dem eigentlichen Klubheim einen berechtigten Unterschied gemacht hat. Erstere empfangen uns beim Eintritt mit nachdrücklich sprechender, dem Heim der Jugend wohl anstehender Farbenfreudigkeit, die im Treppen- und Eingangsraum durch große ornamental gehaltene Buntglasfenster gedämpft wird. Aus dem braunroten Holzwerk leuchtet froh die hellgrüne Wandbespannung, von der sich die in bräunlichem Ton gehaltene Deckenwölbung durch bunte Mosaikborten ablöst. Stärker noch, ja fast zu unruhig, ob auch durch die mattbraune Täfelung besänftigt, wirkt das Farbenmosaik und -Getüpfel an Wänden, Deckflächen und Scheiben in dem Hauptsaal des Restaurants, dessen nur zum Teil mit sportlichen und landschaftlichen Buntglasdarstellungen geschmückte Schiebefenster freien Ausblick auf Eisplatz und Spielfeld gewähren. Im Gegensatz zu diesem lebhaften Raum steht der diskrete Farbenreiz des intimen Klubzimmers. Das Lichtbraun der Wände und Decke überziehenden Täfelung harmoniert vortrefflich mit dem mattgelben Bezug und dem Eisengrau des Kaminaufsatzes und der Beleuchtungskörper. Und doch lassen tief herabreichende Fenster ein schönes Licht in den Raum ein, das sich auf dem Ultramarin der Ofenkacheln und den grünblauen Bezügen gerne festsaugt. Da läßt sich's gut träumen für die Eisklubleute am Winterabend, die Füße gegen den Holzrost gestemmt! Für die heißen Tage aber bietet ihnen einen schattigen und doch freien Aufenthalt die große Loggia im Dachstock, die Winters für die zum Eisfest aufspielenden Musiker bestimmt ist. Auch hier wieder, wie überhaupt in dem Dachstock, zeigt das Haus jene zweckmäßige Raumverwendung und übersichtliche Raumverteilung, die neben der künstlerischen Wirkung des Aufbaues als sein Hauptvorzug gelten darf, durch deren Anwendung auf ein modernes Sporthaus RUDOLF ZAHN geradezu etwas Vorbildliches geschaffen hat.

DR. MAX RUHLAND

NEUE BÜCHER

›Eisenbauten.‹ Ihre Geschichte und Aesthetik von ALFRED GOTTHOLD MEYER. Nach des Verfassers Tode zu Ende geführt von WILHELM FREIHERR VON TETTAU. Eßlingen a. N. Paul Neff, Verlag (Max Schreiber) 1907. Preis 15 Mark.

In seiner berühmten Rede zum Schinkelfest 1846 ›Ueber das Prinzip der hellenischen und germanischen Bauweise hinsichtlich der Uebertragung in die Bauweise unserer Tage‹ sprach KARL BÖTTICHER die Hoffnung aus, es könne mit der konstruktiven Ausnützung des Eisens ein neues statisches Prinzip gewonnen werden, das natürlich auch sogleich ein neues Reich der Kunstformen nach sich ziehen würde. Wieweit sich dieser Satz heute bewahrheitet hat, das bildet einen Hauptteil der Untersuchungen, die der verstorbene ausgezeichnete Kunsthistoriker in diesem Band seines geplanten Hauptwerkes ›Das neunzehnte Jahrhundert in der Stilgeschichte‹ vereinigt hat. Architektur ist Raumgestaltung, die Stein- und Holzarchitektur schuf eine Reihe typischer Raumwerte; wie verhalten sich zu ihnen die Räume, die das Eisen bietet? Was bedeutet die neue Weite und neue Höhe der veränderten statischen Größen für die Gesamtentwicklung des Bauwerkes? Die hier nur flüchtig angedeuteten Probleme darf kein Forscher auf dem Gebiete der neueren Architekturgeschichte unberührt lassen. Schon in RICHARD STREITERS ›Architektonischen Zeitfragen‹ nehmen sie einen breiten Raum ein; das Verhältnis von Konstruktion und Kunstform wird hier besonders im Gegensatz zu OTTO WAGNERS Theorien grundlegend erörtert. Das vorliegende Werk muß in vieler Beziehung als bahnbrechende Arbeit gelten: die Universalität des geschichtlichen und ästhetischen Wissens verbindet sich mit einer wahrhaft modernen Weite des Blickes und einer Energie des logischen Denkens, daß es lebhaft bedauert werden muß, wenn an dieser Stelle die Kritik nur eben auf diese hervorragenden Werte hinweisen kann. Auch das von dem Herausgeber selbständig bearbeitete vierte Buch: Kunstformen, behandelt die Aesthetik des Guß- und Walzeisens in klarer und fesselnder Weise. Die Illustrierung könnte man sich noch ausführlicher wünschen. Die Einflüsse des Eisens auf die Baukunst, die Umwertungen von Kraft und Masse, der Raumgrenzen und von Licht und Schatten, seine Unvereinbarkeit mit den Formen früherer Stilperioden vor allem werden, so darf man mit Recht erwarten, durch MEYERS Buch nicht nur dem Fachmann zur Ueberzeugung kommen, sondern auch dem Laien in seinem Verhältnis zu der künstlerischen Gesamtentwicklung der Gegenwart zur unbestreitbaren Tatsache werden.

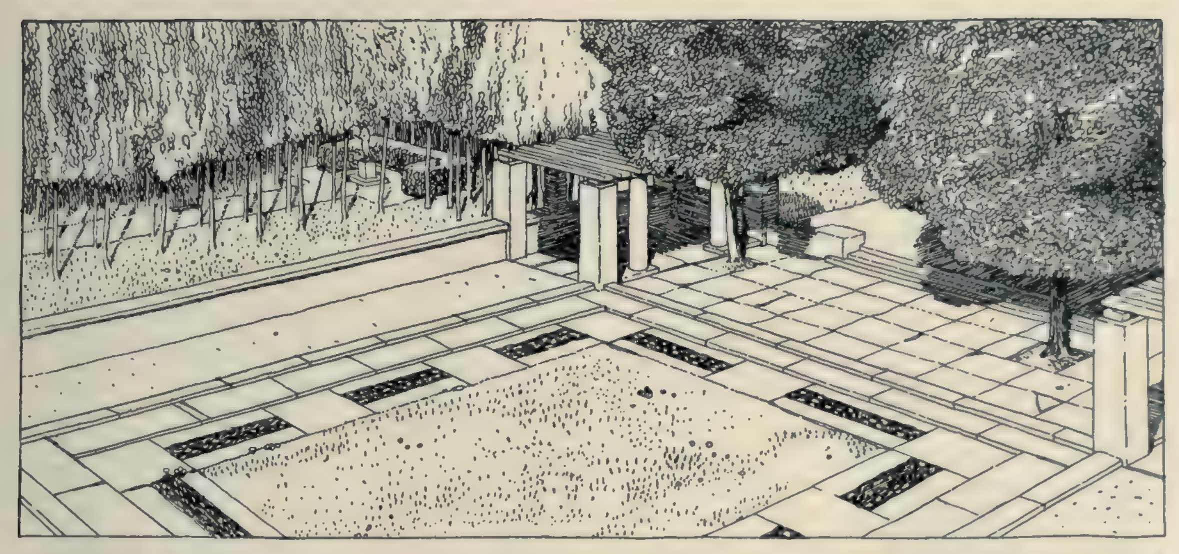
H.

CHR. RANK, ›Kulturgeschichte des deutschen Bauernhauses‹. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig. Mit 70 Abbildungen. In Leinen gebunden M. 1.25.

Der Verfasser bespricht anschaulich und unterhaltend die Entwicklung des deutschen Bauernhauses von der Römerzeit durch die Jahrhunderte der Völkerwanderung und des Mittelalters bis zu den vielgestaltigen Hausformen unserer jetzigen Dörfer; wie sie sich nach Eigenart und Gebräuchen der einzelnen Stämme, nach Klima und Bodenbeschaffenheit so mannigfaltig herausgebildet haben, wie in keinem anderen Lande. Jetzt, wo sich unser Hausbau wieder darauf besinnt, an die Traditionen heimischer Bauweise anzuknüpfen, ist das gehaltvolle kleine Büchlein auch den Fernerstehenden als anregende Einführung in das Wesen deutschen Bauerntums und deutscher Bauernkunst zu empfehlen.

D.

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



MAX LÄUGER-KARLSRUHE HAUPTEINGANG; GARTEN 2

MANNHEIMER AUSSTELLUNGSGÄRTEN

I.

DIE LÄUGER-GÄRTEN

Wo Neues sich bildet und wo gekämpft wird, da ist immer starkes und gesundes Leben, das fraglos lebenswerter ist, als das Ruhen in gesichertem Besitz, wenn es dem Mitkämpfer und dem Zuschauer auch manchmal planlos, irreführend und wenig kraftvoll erscheint. Für unsere Kunst ist es ein günstiges Zeichen frischen Vorwärtsgehens, daß sie nicht mehr, wie in den letzten Jahrzehnten fast ausschließlich, nur auf den großen, meist aus geschäftlichen Gründen entstandenen Ausstellungen sich zu zeigen braucht, daß sie immer häufiger für das Leben und Bedürfnis selbst schaffen kann, und daß in der Hauptsache nur noch die Maler gezwungen sind, ihre freilich allzu reichlich vorhandenen und allzu beweglichen Bilder zu den Volks-Schauen zu schicken, wo dann aus der Not eine Tugend gemacht und das Skizzenhafte, Ursprüngliche als das Erstrebenswerte angesehen wird. Der Architekt ist in dieser Beziehung auch in den Zeiten des Tiefstandes verhältnismäßig am günstigsten gestellt gewesen und heute mit Recht wieder besonders bevorzugt.

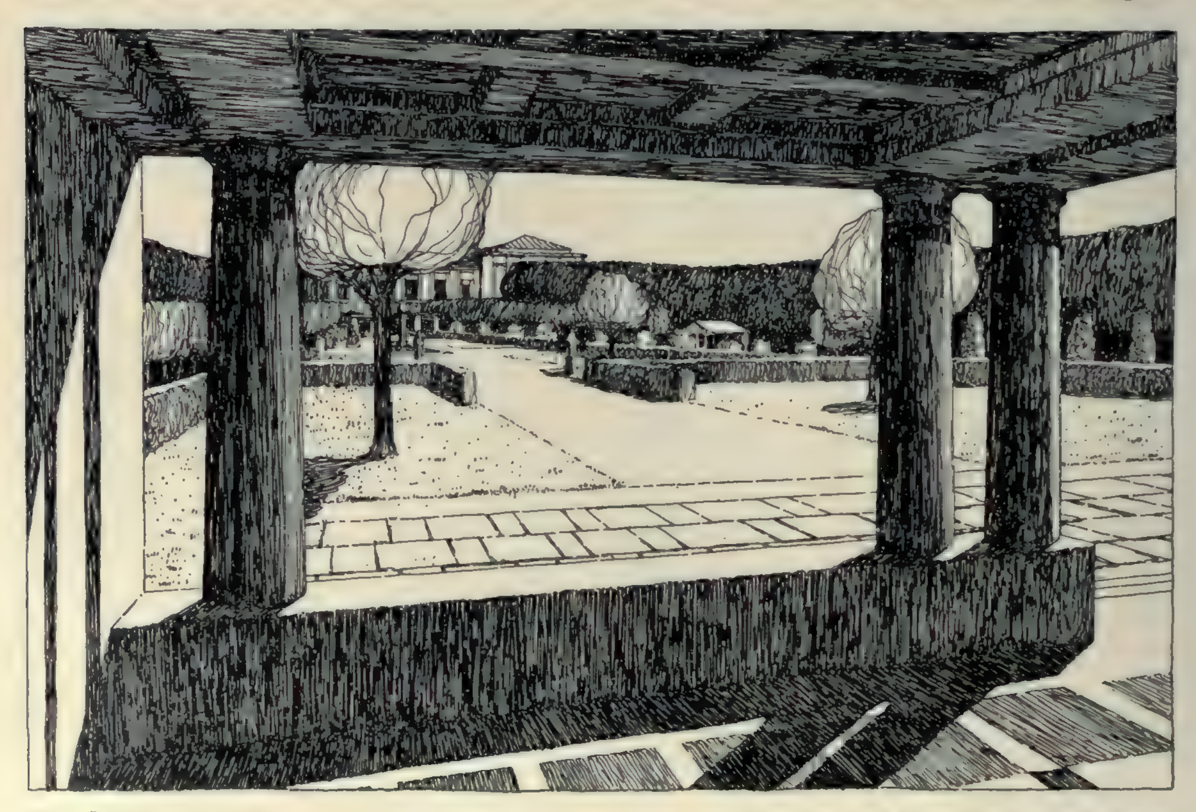
Um so auffälliger ist die Erscheinung, daß die Kämpfe auf einem Gebiet, das als schwesterlicher Zweig der eigentlichen Baukunst unter denselben Bedingungen wie sie stehen sollte, auf dem der schönen Gartenkunst, sich fast ausschließlich in den Ausstellungen abspielen. Der Architekt ist in den meisten Fällen für seine Bauten nicht gleichzeitig der Gartengestalter, weil die Erkenntnis noch nicht tief genug gedrungen ist, daß Haus und Garten eine lebensvolle Einheit bilden müssen. So wird die Gestaltung des Gartens dem gärtnerischen Fachmann überlassen, und die Künstler, die neue Werte zu geben hätten, müssen feiern und sich mit vergänglichen und mehr theoretischen Ausstellungs-Arbeiten begnügen.

Die Erscheinung liegt in den geschichtlich gewordenen Verhältnissen begründet, bei deren kurzer Betrachtung auch auf die allgemeinen Fragen, die uns heute bewegen, Lichter fallen werden. Wenn wir auf die Gartenformen vergangener und uns erreichbarer Zeiten zurückblicken, dann erscheinen als Beispiele einer glanzvollen Zeit die Gärten der italienischen Renaissance. Ihre Bildungen zeigen den ungeheuren geistigen Reichtum der Menschen, die sie schufen und der vornehmen Geschlechter, die in ihnen sich bewegten und lebten. Haus und Garten bilden zusammen ein architektonisches Werk aus einem Guß, das von höchstem Rhythmus durchklungen ist. Im französischen Garten LENÔTRE's sehen wir die italienischen Kunstgesetze auf die Ebene übertragen; wir sehen, wie er, um Mittel für den Rhythmus verlegen, den in Italien das bergige Land so ungemein begünstigte, zur Anwendung pflanzlicher Architektur gelangt, deren Formen aber doch wieder dem souveränen Herrscherwillen des Bauherrn entsprachen. Und endlich, etwa ein Jahrhundert

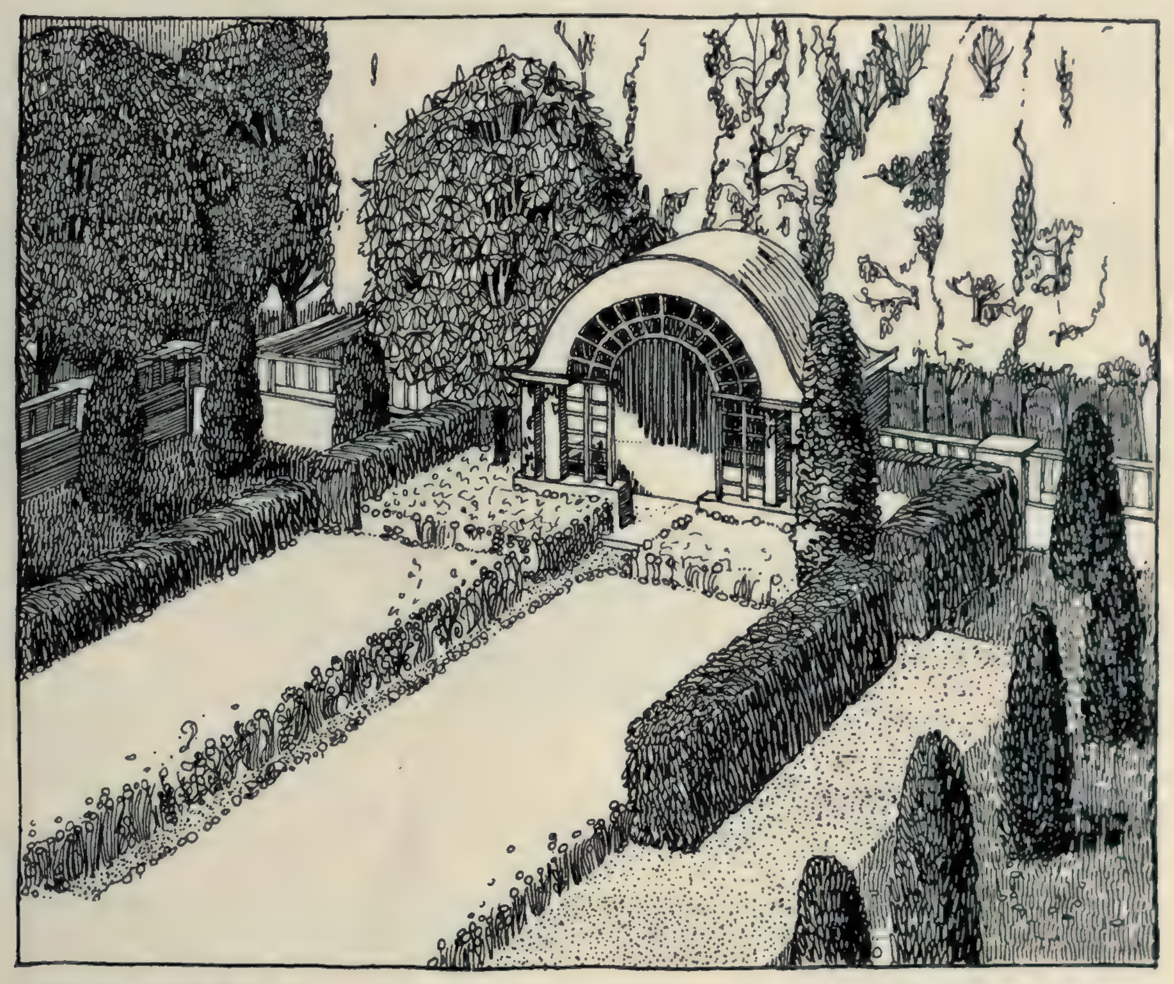
später sehen wir, wie die strengen Formen sich lösen, wie der Garten sich von der Hausarchitektur trennt, und wie man sich bemüht, in ihm ein Stück Natur möglichst getreu nachzubilden. Man wandte sich der unberührten Natur mit aller Inbrunst zu und verbannte auch für den Garten jede Regel und jeden Zwang. Aber da man in der Architektur wesentlich andere Wege ging, war das Gleichgewicht gestört. Erst in der jüngsten Zeit hat eine neue Bewegung eingesetzt, die für den Garten wieder den innigen Zusammenhang mit dem Hause fordert und ihn aus den Bedürfnissen der Zeit heraus künstlerisch, also in menschlich gewollter Form gestalten will. Und wenn auch nicht vergessen wird, daß eine neue Aufgabe neue Wege verlangt, so werden wir doch dankbar Lehren und Anregungen aus den großen Gartenbildungen der Vergangenheit holen und vor allem unsere deutschen Gärten, die sich aus den französischen Formen heraus eigentümlich entwickelt haben, nicht übersehen. Mancherlei wird auch aus den bescheidenen Bürger- und Bauerngärten jener Zeit zu holen sein, in denen eine Fülle von bewährtem und immer gültigem Guten enthalten ist. Ueberhaupt ist es durchaus nicht angängig, grundsätzliche Unterschiede aus der Größe eines Gartens abzuleiten, weil die kleinen immer die Formen der großen ihren Verhältnissen angepaßt haben und es uns heute nicht auf Einzelformen sondern auf die Art und den Sinn des Ganzen ankommt.

Wenn wir das im Auge behalten, können wir auch aus den Gartengestaltungen in England, wohin wir ja leider, nicht zu unserm Ruhm, immer wieder gewiesen werden, mancherlei lernen. England ist schon seit Jahrzehnten im Gartenbau zu seiner selbstsicheren, überkommenen Art zurückgekehrt und hat, wo es not tat, den veränderten Bedürfnissen die neue Form gefunden. Einzelformen nachzuahmen würde nicht viel Verdienstliches haben; aber der englische Garten weist einige so außerordentlich tüchtige Eigenschaften auf, daß es wohl verlohnt, sie sich zu merken. Vor allem fällt beim englischen Garten, wie beim Hause, die ungewöhnliche Sachlichkeit auf, mit der die einzelnen Teile für die beste Benutzbarkeit gestaltet sind, dann eine freundliche und helle Behaglichkeit im zwanglosen und doch geregelten Nebeneinander, gar kein Prunk nach außen, sondern durchaus eine vornehme Innerlichkeit.

Ich glaube, daß auch der Deutsche von seinem Garten diese Eigenschaften fordern sollte, die ihm, soweit es sich um den bürgerlichen Garten, also um die bei weitem häufigste



MAX LÄUGER-KARLSRUHE — BLICK AUS DER VORHALLE DES BADHAUSES

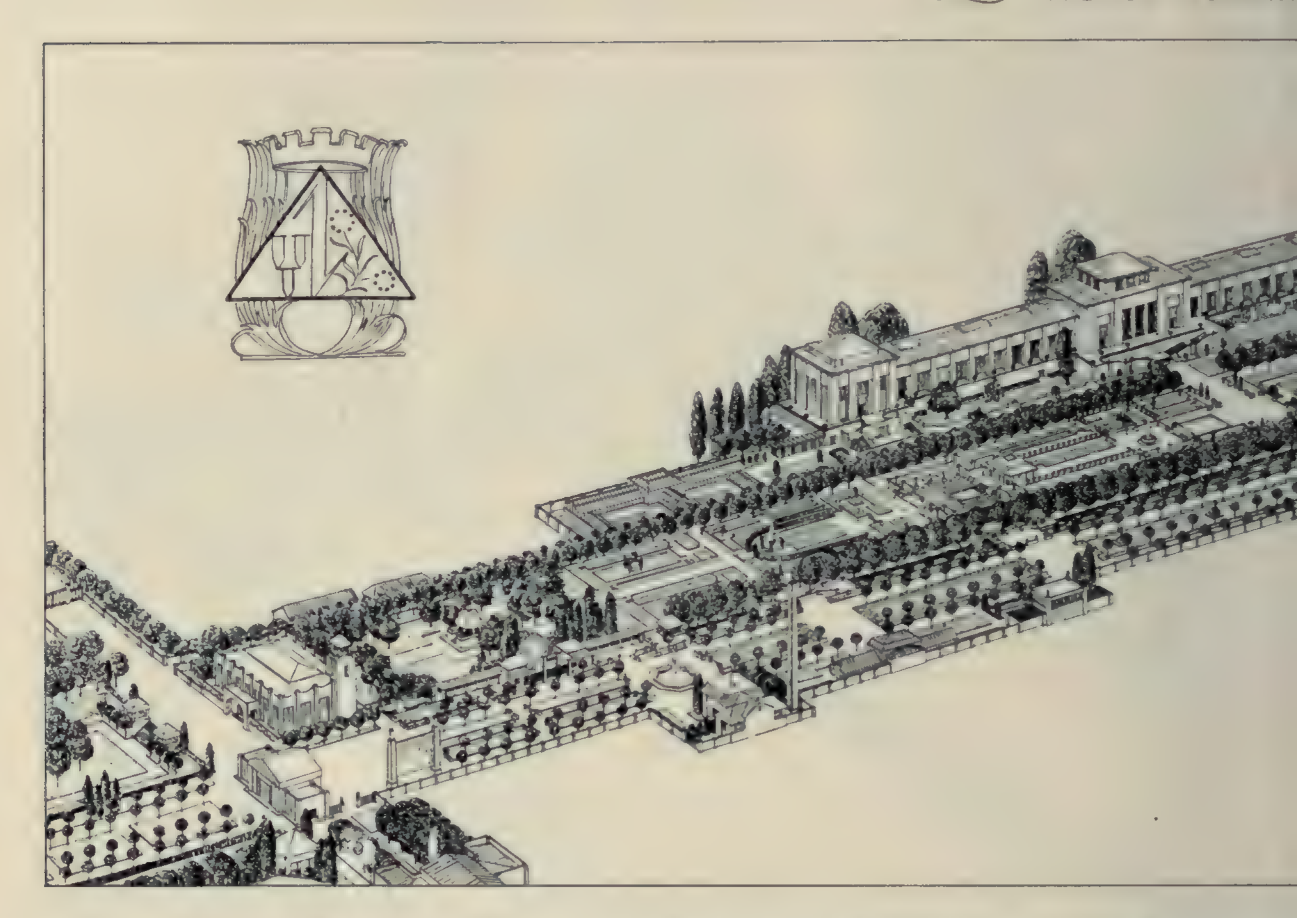


MAX LÄUGER-KARLSRUHE GARTENHAUS IM GARTEN 6

und wichtigste Aufgabe handelt, Wohn- und Bewegungs-Räume im Freien geben, den abgeschlossenen Frieden zwischen grünenden Pflanzen und farbigen Blumen und die Freude an der Einzelschönheit innerhalb des regelhaften Ganzen. Daneben, und aus diesen Zwecken und Bedürfnissen entwickelt, wird auf die Einheit zwischen Haus und Garten das meiste Gewicht zu legen sein. Hier wird der Deutsche, bei dem aus der Erziehung in den klassischen Formen, im Gegensatz zu seiner älteren gotischen Ueberlieferung, ein zweifelloses Bedürfnis nach Gleichmaß zurückgeblieben ist, die künstlerische Zusammenfassung in strengerem Rhythmus verlangen, als ihn etwa der englische Garten zeigt.

Fürs erste werden freilich unsere für das Leben bestimmten Gärten vom Kunstgärtner immer noch in kümmerlichen, landschaftlichen Mißbildungen ausgeführt, und so kommt es, daß wir in Deutschland außer einigen kleineren Schmuck- und Hausgärten keine größere, neue Anlage haben, die von den neuen Gedanken und der Umkehr zu den älteren Grundsätzen Zeugnis ablegte. Man muß Bücher lesen oder in die Ausstellungen gehen, um zu erfahren, wie zäh von einsichtigen Männern um die Formen des neuen Gartens gekämpft wird. Darum wirken auch die Gartenanlagen der Mannheimer Gartenbau-Ausstellung als Ganzes durchaus erfreulich, nicht so sehr wegen des Geleisteten, als vielmehr, weil sie zeigen, daß die Künstler sich immer häufiger mit der Tat an diesen Fragen beteiligen, was überaus wichtig und notwendig ist, und daß bei allen ernsthaften Bildungen das Arbeiten in bewußtem Gegensatz zur Natur und in menschlich begrenzten Formen offenbar ist.

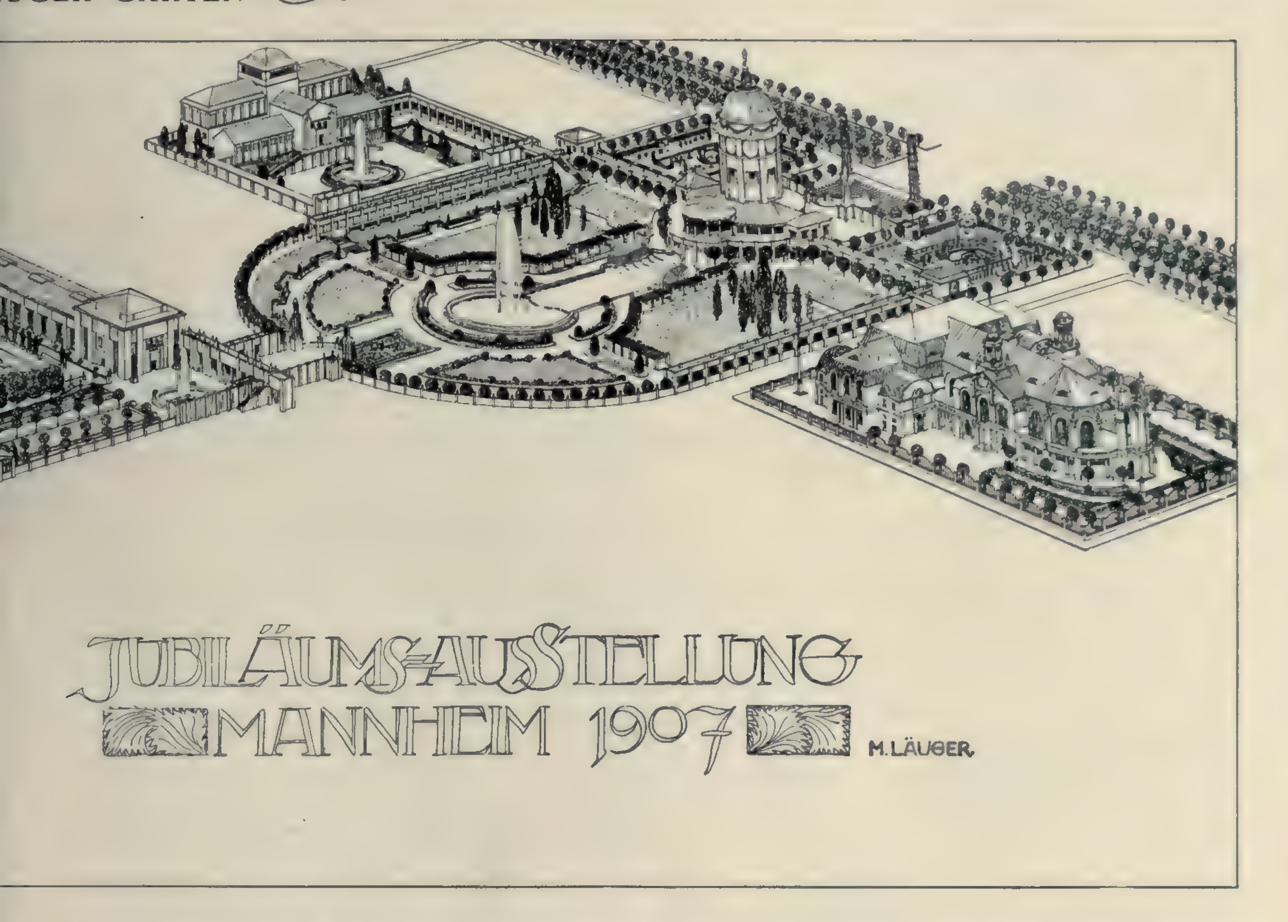
Vereinzelte Muster von sogenannten landschaftlichen Anlagen sind freilich auch vorhanden; aber man darf sie zum Vergleichen willkommen heißen. Bezeichnend für sie ist, daß der Versuch von vornherein unterlassen wurde, eine beherrschende und gesetzgebende



Architektur zu schaffen, während bei den tektonischen Gärten durchgängig besonderer Wert gerade auf diese Seite der Gestaltung gelegt ist. Und hoffentlich wird die Ausstellung durch diesen in die Augen springenden Umstand allgemein erkennen lassen, was die künstlerische Bewegung im Gartenbau eigentlich will: daß sie nicht mit vergeblichen spielerischen Bemühungen die Natur im kleinen und großen nachahmen und geschraubte oder empfindsame Bilder zeigen möchte, sondern daß sie durchaus künstlerische, das heißt menschlich gewollte und erdachte Bildungen stoffgemäß hervorbringen und nur mit gartenbaulichen Mitteln arbeiten will.

Man tut gut, bei der Betrachtung der Ausstellungsgärten sich nur an die Künstler zu halten, von denen man im voraus ernsthafte Arbeiten zu erwarten hat. So wird man auf die beste Art in der Auseinandersetzung mit einer Persönlichkeit den allgemeinen Fragen und Bestrebungen näherkommen können. Von den Anlagen geben die reichsten Anregungen fraglos diejenigen MAX LÄUGERS, die auch räumlich den größten und einen bevorzugten Platz einnehmen. Sie sind ausgesprochenermaßen besonders für die Zwecke einer Ausstellung zugeschnitten und wollen mehr Möglichkeiten zeigen und Richtungen weisen, als im ganzen oder in den Teilen Muster und Fertiges geben. Grade bei einem Kunstgebiet, wie es der Gartenbau ist, der ja für das Gezeigtwerden auf Ausstellungen sich sehr wenig eignet, scheint mir dieser Gedanke, in einer Aneinanderreihung einzelner Vorwürfe verhältnismäßig viel zu zeigen, recht glücklich. Dadurch, daß LÄUGER aber die Einfriedigungen der einzelnen Gartenteile niedrig gehalten hat, so daß sie bequem zu überblicken sind, hat er zugleich der ganzen Anlage etwas Geschlossenes und einen gewissen Zusammenhalt gegeben und auch die entfernten Teile in Beziehungen zu dem Mittelpunkt gesetzt.

Die Anlagen zeigen durchaus regelhafte, streng tektonisch gegliederte Formen, und das, was den Garten vorzugsweise raumhaft gestaltet, kommt überall mit großer und ruhiger Klarheit zur Geltung: die bepflanzte Fläche, die hier vor allem als Rasen und Blumenteppich in einfachen, leicht zu überblickenden Formen auftritt, und die lebende oder belebte Mauer. In dieser schlichten, ruhigen und monumentalen Schönheit liegt der größte Vorzug der Anlage. Sie wirkt freilich heute hie

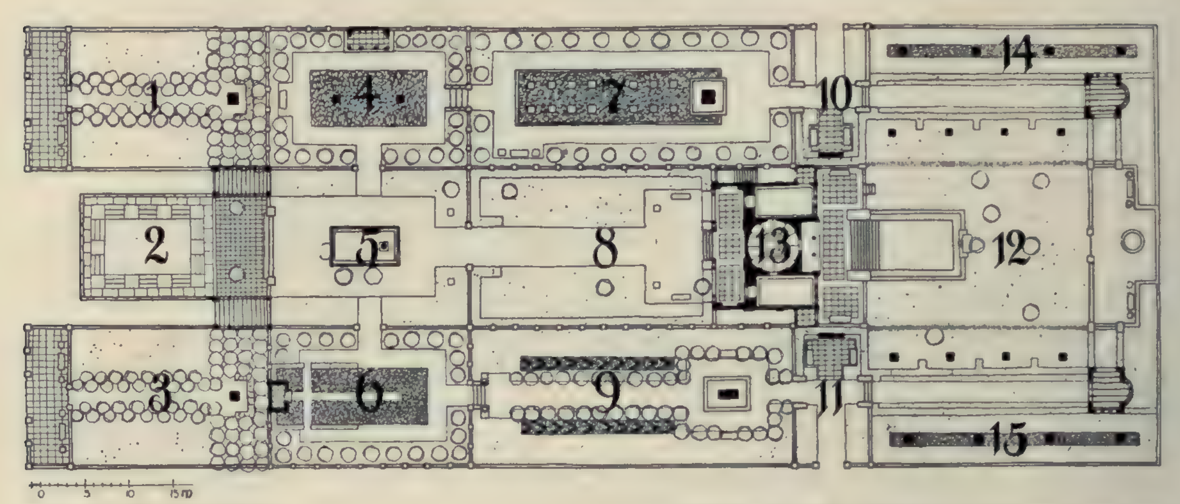


und da noch stark als Gerippe, das erst belebt werden soll; doch liegt das wohl hauptsächlich daran, daß der Sommer den Garten noch nicht zum Flor gebracht hat.

Einzelne ältere Bäume sind geschickt in das Neue einbezogen und sorgen für eine gelegentliche Auflösung der Symmetrie. Für mein Gefühl nicht ausreichend. Ich bin der Meinung, daß innerhalb der klar umgrenzenden, skelettbildenden Formen dem freien Pflanzenwuchs mehr Raum gegeben werden sollte und zwar deshalb, weil die allzu fest gefügte Form der Art des Baustoffes, also der selbständig lebenden Pflanze nicht gemäß ist; aus diesem Widerspruch zwischen Stoff und Form stammt der Wunsch nach Freiheit innerhalb der Grenzen. Aber es muß nochmals betont werden, daß die Läuger'schen Gärten allein schon als Grundlagen und Rahmen sehr gute Lösungen und mancherlei Anregungen geben.

Farbig ist überall mit großen ruhigen Flächen gearbeitet, die ihre beste Wirkung zeigen werden, wenn Blumen und Blätter sich voll entfaltet haben. Ob freilich überall die besonders mit Blumenfarben beabsichtigten Wirkungen so, wie sie sich der Künstler gedacht, zur Geltung kommen werden, scheint mir fraglich. Hier würde dann auch wieder die Natur selbst eine für mein Gefühl heilsame Regelung durch ihr selbständiges Leben herbeiführen, das sich nur bis zu einem gewissen Grade meistern läßt. Uebrigens darf man auch nicht vergessen, daß für diese Anlagen dem Künstler nicht unbeschränkte Mittel zur Verfügung standen. Jedoch ist dies nicht ohne Einschränkung ein Nachteil; denn je reichlicher das Geld vorhanden ist, desto näher liegt die Gefahr der Künsteleien, wie man überhaupt sagen kann, daß ein Uebermaß von Geld über die Lebensgrenzen hinausführt und nur in die Breite wirkt, aber nicht frei macht.

Sehr ins Auge fallend ist die Menge der guten Skulpturen, die in den Läuger'schen Anlagen verwendet sind und in der Hauptsache Münchener Bildhauer zu Urhebern haben. Sie sind außerordentlich gut als beherrschende Schmuckstücke, als Schauziele, vor dunklen Hecken und in Nischen aufgestellt. Mir scheint jedoch, daß ihre Ueberfülle und ihre für den Zweck durchschnittlich etwas zu anspruchsvolle Haltung dazu beiträgt, das Gesamtbild der Anlagen zu sehr als für sich bestehendes Kunstwerk erscheinen zu lassen, das von



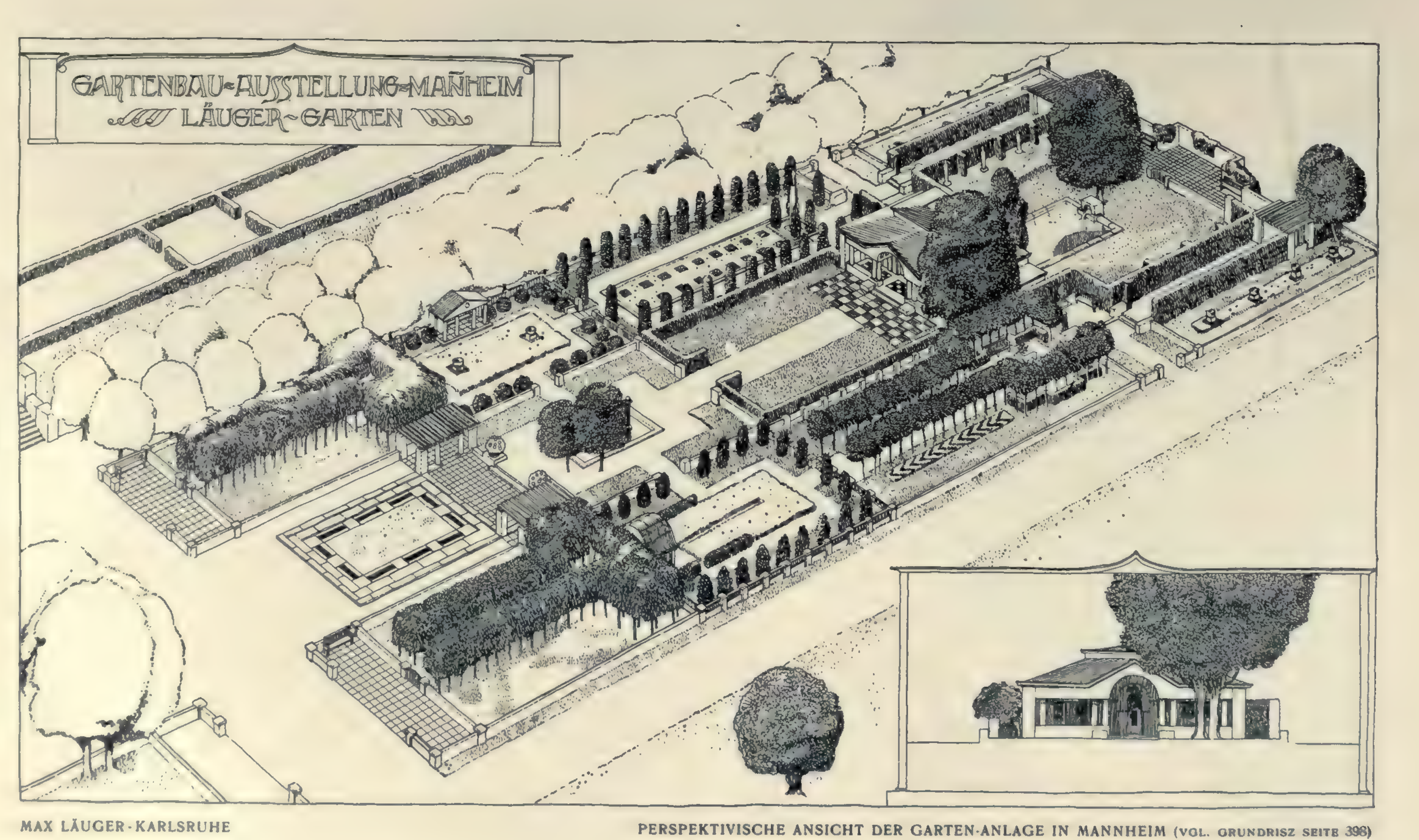
MAX LÄUGER-KARLSRUHE — GRUNDRISZ DER GESAMT-ANLAGE (VGL. SEITE 399)

ernsten Statuen bevölkert ist, und zu wenig als Zweckbau, der froh genießenden Menschen als freundliche Wohnstätte dienen soll. Die rhythmische Bewegung des Bodens, ein so hervorragendes Mittel für die tektonische Gestaltung des Gartens, ist nur beim Freibad kräftiger durchgeführt, an anderen Stellen durch geringe Höhenunterschiede leicht angedeutet.

Den Mittel- und Hauptteil der ganzen Anlage bildet das Sommerbad mit seinem in einfach strengen und groß wirkenden Formen gehaltenen Badetempel, dem Freibad, den Wandelgängen, den Vorplätzen und Vorhöfen. Die einzelnen Teile sind streng auf eine monumentale Mittelachse gerichtet und das Haus schließt gleichzeitig das Freibad gegen die Vorräume ab. Das Ganze hat man sich in einem größeren Garten, vielleicht umschlossen von Baummassen zu denken.

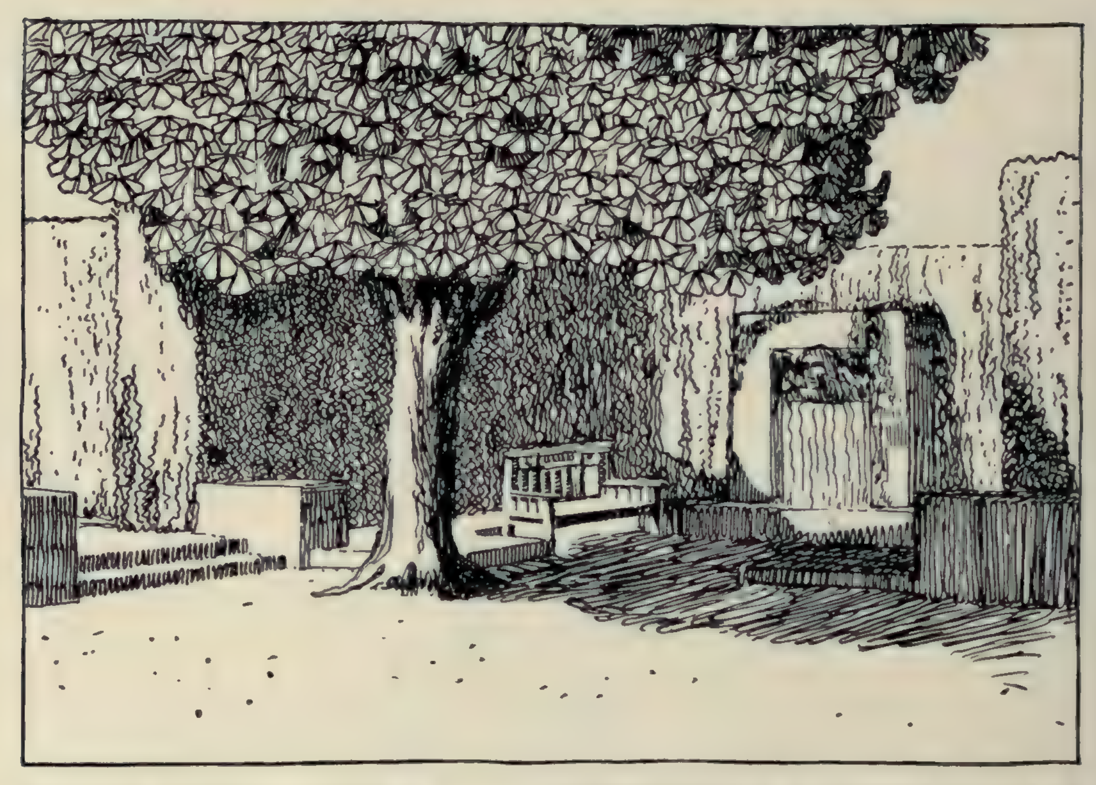
Die lose angegliederten äußeren Gartenteile stehen, wie schon gesagt wurde, nicht in unmittelbarem Zusammenhange mit der Hauptanlage. Die Gärten zu beiden Seiten des Eintrittshofes zeigen den schönen Vorwurf der Baumreihen, die auf ein Ziel zuführen; der Untergrund ist einschließlich des Baumweges in Rasen gehalten und läßt die einzelnen Bäume in ihrem Wuchs und ihrer Art voll zur Geltung kommen; ein Umstand, auf den schon Goethe einmal aufmerksam macht, indem er davon spricht, daß die Schönheit eines Baumes auf „gereinigtem Boden“ gewinnt. Ein anderer Maßstab, als der hier notwendige, und ein höheres Alter der Bäume würde natürlich dem Eindruck des Ganzen sehr förderlich sein. Auf der einen Seite legt sich an das Baumgärtchen ein Gartenteil, der von einer behaglich und fein gestalteten Holzlaube und von Holzwerk für Kletterpflanzen beherrscht wird; und weiterhin ein anderer, hinter dessen schwarz-weißfarbigem Mittelstück die große Gestalt eines Hirsches sich erhebt. Besonders durch diese in der Mittelachse gegenüber der Laube aufgestellte Skulptur ist er zu dem benachbarten Teil in Beziehungen gesetzt. Auf der anderen Seite des Mittelstückes schließen sich an einen größeren Teil, der einen Blumenteppich in Gelb umschließt, beiderseits zwei kleinere, deren Achse durch die beherrschende Architektur in die Quere gewiesen ist, ein bewährtes Mittel, das zur Belebung des Gartens außerordentlich geeignet ist. Den einen Teil könnte man sich mit seinem Tempelchen als Spielplatz denken, während der andere eine Anregung gibt, wie etwa ein heimlich umschlossenes Brunnenhöfchen zu gestalten wäre.

Es erübrigt noch, auf einige Einzelheiten hinzuweisen. Bei der Breitenausmessung der Wege ist an den Ausstellungsverkehr gedacht worden; schmäler würden sie wesentlich bessere Flächenverhältnisse ergeben. Bei der Wegeführung, die im allgemeinen so geregelt ist, daß der Achsenweg sich in jedem Gartenteil vor dem Mittelfeld rechtwinklig teilt und beiderseitig weitergeführt wird, fällt hier und da an den kurz aufeinander folgenden Wegeknicken eine dem bequemen Verkehr nicht günstige Rasen-Ecke auf. Das Mauerwerk des Gartens ist in den schlichtesten Formen gehalten, rauh verputzt und wird durch Bewachsung sehr gewinnen. Vielleicht sind bei den pergolaartigen Einbauten die Träger des leichten Holzwerkes ein wenig zu massig ausgefallen. An den Säulen und am Mauerwerk des Badetempels sind in sparsamer Weise einzelne LÄUGER'sche Fliesen von rein ornamentaler Zeichnung und bei hauptsächlicher Verwendung



MAX LÄUGER-KARLSRUHE

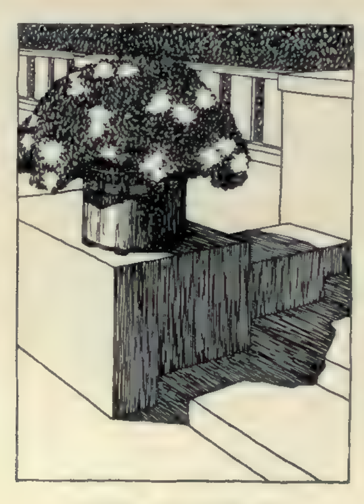
PERSPEKTIVISCHE ANSICHT DER GARTEN-ANLAGE IN MANNHEIM (VGL. GRUNDRISZ SEITE 398)



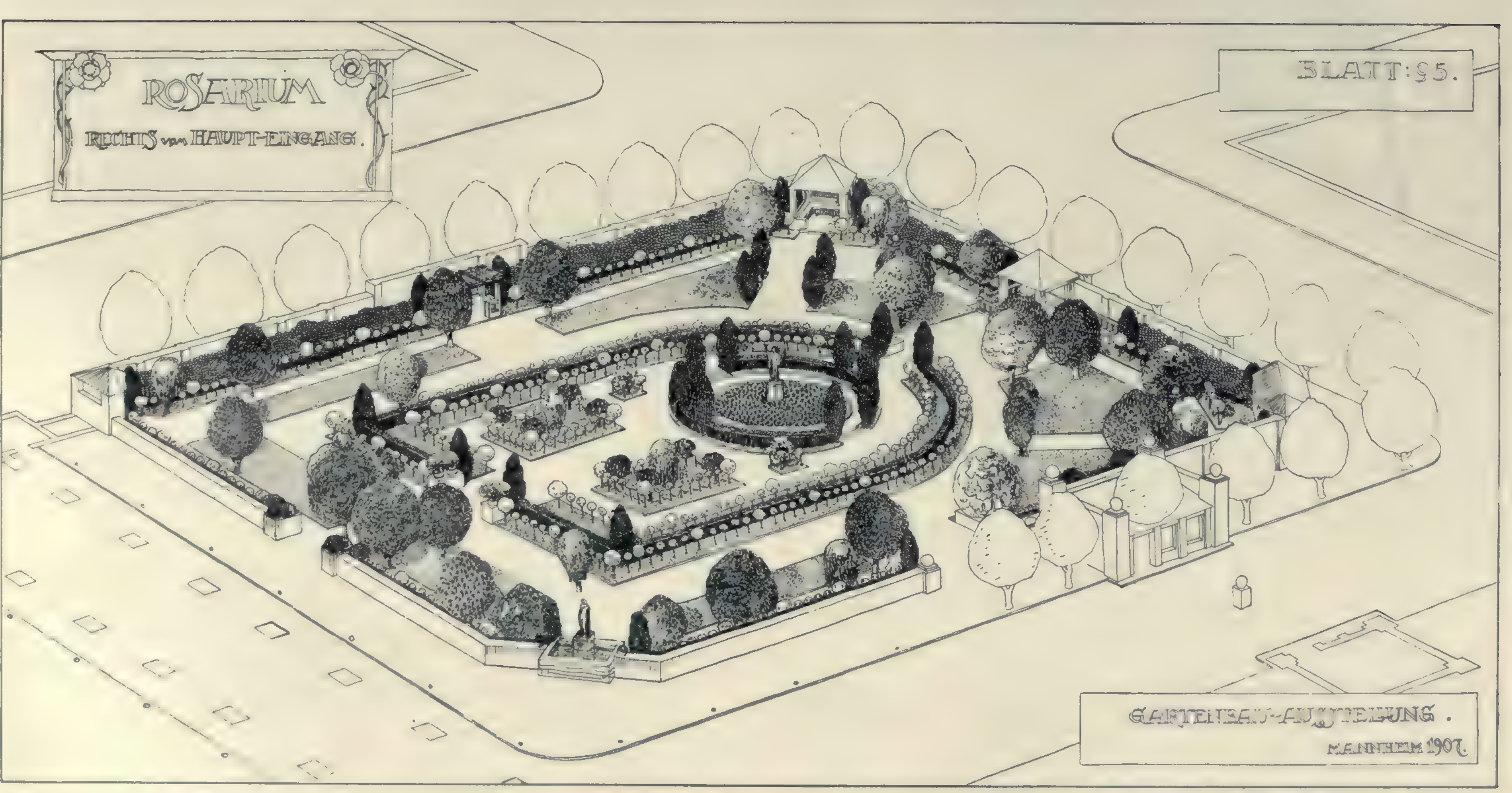
MAX LÄUGER-KARLSRUHE • GARTEN 10 SPHINXBRUNNEN VON C. A. BERMANN (VGL. SEITE 417)

von Gold auf dunklem Grunde eingelassen. Eine reizende Brunnensäule, die prächtig auch zwischen Architektur auf einem Ehrenhofe wirken würde, ist mosaikartig ganz mit ihnen bekleidet. Von einer indischen Gepflogenheit stammt die Verwendung weißen Marmors als Einlage in eine grüne Rasenfläche her; er wurde von den Vereinigten Marmorwerken Tegernsee geliefert. Um die gärtnerische Ausgestaltung der Anlagen, bei der besonders die schönen, hohen Tuja-Hecken auffallen, hat sich die Gärtnerei VELTEN in Speyer besonders verdient gemacht. Die fachmännische Arbeit des Gärtners ist ja überaus wichtig, und erst im Zusammenwirken des Künstlers mit dem Gartenfachmann wird bleibendes Gute geschaffen werden können.

VICTOR ZOBEL



TREPPE IM GARTEN 9



MAX LÄUGER-KARLSRUHE

PERSPEKTIVISCHE ANSICHT DES ROSENGARTENS RECHTS VOM EINGANG

MAX LÄUGER-KARLSRUHE

AUSSTELLUNGS-ARCHITEKTUR AM FRIEDRICHSPLATZ



MAX LÄUGER-KARLSRUHE AUSSTELLUNGS-ARCHITEKTUR



MAX LÄUGER-KARLSRUHE TEILANSICHT DER PALMENHALLE
SKULPTUR VON HEINRICH DÜLL UND GEORG PEZOLD, MÜNCHEN



MAX LÄUGER - KARLSRUHE

DIE PALMENHALLE

MAX LÄUGER-KARLSRUHE AUSSTELLUNGS-ARCHITEKTUR
FIGUREN VON BILDHAUER KARL EBBINGHAUS-MÜNCHEN

MAX LÄUGER-KARLSRUHE AUSSTELLUNGS-ARCHITEKTUR AN DER AUGUSTA-ANLAGE



MAX LÄUGER-KARLSRUHE ● GARTEN 1 (VGL. GRUNDRISZ SEITE 398) BLUMEN UND BIRKEN VON C. F. VELTEN IN SPEYER



MAX LÄUGER-KARLSRUHE • AUS GARTEN 3 (VGL. SEITE 410) FIGUR VON GEORG RÖMER-MÜNCHEN
BLUMEN UND SILBERPAPPELN VON C. F. VELTEN IN SPEYER



MAX LÄUGER-KARLSRUHE • AUS GARTEN I (VGL. SEITE 407) FIGUR VON JOSEF FLOSSMANN-MÜNCHEN
BLUMEN UND BIRKEN VON C. F. VELTEN IN SPEYER



MAX LÄUGER-KARLSRUHE AUS GARTEN 3 (VGL. GRUNDRISZ SEITE 398)
BLUMEN UND SILBERPAPPELN VON C. F. VELTEN IN SPEYER

MAX LÄUGER-KARLSRUHE • AUS GARTEN 5 (VGL. SEITE 412 UND GRUNDRISZ SEITE 398)

KALKSTEINBASSIN VON C. SCHMAL & CO. IN ÜBERLINGEN

MAX LÄUGER-KARLSRUHE

KERAMISCHE BRUNNENSÄULE AUS GARTEN 5 (VGL. SEITE 411)

MAX LÄUGER-KARLSRUHE

AUS GARTEN 4 (VGL. SEITE 413 U. 414)



MAX LÄUGER-KARLSRUHE AUS GARTEN 4 (VGL. SEITE 412 UND GRUNDRISZ SEITE 398)



MAX LÄUGER-KARLSRUHE PERGOLA AUS GARTEN 2 (VGL. SEITE 418)
AUSF. DER PERGOLA: BAUM & SCHÄFER, MANNHEIM; DER TREPPEN: HEIDELBERGER ZEMENTWAREN-INDUSTRIE

MAX LÄUGER-KARLSRUHE • AUS GARTEN 4 (VGL. S. 412) • GIEBELFELD VON BILDHAUER KARL ALBIKER-ETTLINGEN
AUSFÜHRUNG DES GARTENHAUSES: BAUM & SCHÄFER, MANNHEIM; DER BANK: MÖBELFABRIK HAUSER, MANNHEIM

MAX LÄUGER-KARLSRUHE • AUS GARTEN 6 UND 15 (VGL. GRUNDRISZ S. 398) • PUTTEN VON PROF. HERMANN HAHN-MÜNCHEN • TUJAWÄNDE VON C. F. VELTEN IN SPEYER



MAX LÄUGER-KARLSRUHE AUS GARTEN 6 (VGL. SEITE 415)
AUSFÜHRUNG DES GARTENHAUSES: CARL SCHLIESSMANN IN KASTEL



MAX LÄUGER-KARLSRUHE • WEG ZUM BADGARTEN PARKFIGUR VON KARL ALBIKER-ETTLINGEN
AUSFÜHRUNG DER PERGOLA: BAUM & SCHÄFER, MANNHEIM



MAX LÄUGER-KARLSRUHE ● GARTEN 10 (VGL. SEITE 400 UND GRUNDRISZ SEITE 398) SPHINX-BRUNNEN VON C. A. BERMANN-MÜNCHEN

MAX LÄUGER-KARLSRUHE

BLICK IN GARTEN 9 (VGL. SEITE 419)

MAX LÄUGER-KARLSRUHE

AUS GARTEN 2 (VGL. SEITE 414)

AUSFÜHRUNG DER KUNSTSTEIN-ARBEITEN: HEIDELBERGER ZEMENTWAREN-INDUSTRIE, G. M. B. H., HEIDELBERG



MAX LÄUGER-KARLSRUHE ● AUS GARTEN 9 (VGL. SEITE 418 UND GRUNDRISZ SEITE 398) ● BRONZEFIGUR „ELCH“ VON GEORG DÜLL UND HEINRICH PEZOLD-MÜNCHEN
AHORNBÄUME VON C. F. VELTEN, SPEYER; BLUMEN VON HERMANN RUH, BEIERTHEIM BEI KARLSRUHE

MAX LÄUGER-KARLSRUHE GARTEN 4 MIT BLICK AUF DAS BADHAUS
BLUMEN VON HERMANN RUH, BEIERTHEIM BEI KARLSRUHE



MAX LÄUGER-KARLSRUHE EINGANG ZUM BADHAUS (VGL. SEITE 421)



MAX LÄUGER-KARLSRUHE

VORDERANSICHT DES BADHAUSES

MAX LÄUGER-KARLSRUHE RÜCKSEITE DES BADHAUSES

MAX LÄUGER-KARLSRUHE • GARTEN DES BADHAUSES BRUNNEN-FIGUR VON KARL ALBIKER-ETTLINGEN
SKULPTUREN IM GARTEN VON JOSEF FLOSSMANN-MÜNCHEN, „CENTAUR“ VON C. A. BERMANN-MÜNCHEN



MAX LÄUGER-KARLSRUHE GARTENEINGANG UND VORHALLE DES BADHAUSES



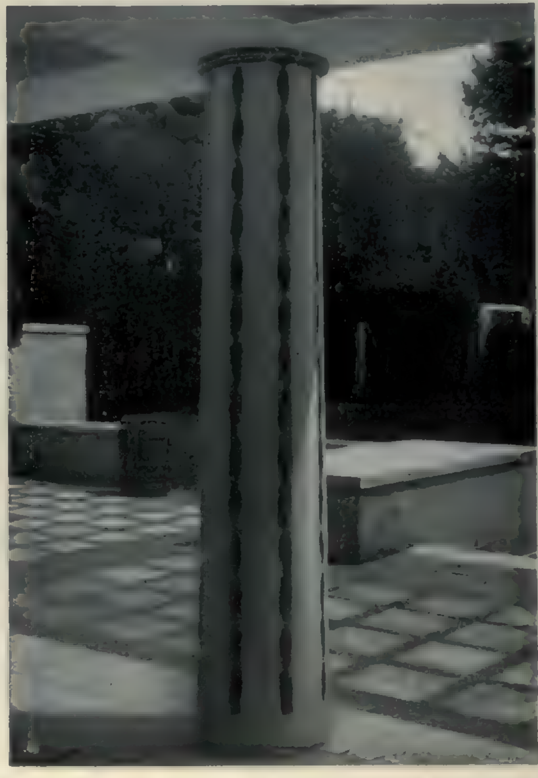
MAX LÄUGER-KARLSRUHE BAD IM KUPPELRAUM DES BADHAUSES
AUSFÜHRUNG DER MARMOR-ARBEITEN: VEREINIGTE MARMORWERKE TEGERNSEE, MARXGRÜN U. RUHPOLDING, A.-G., IN BAD AIBLING (BAYERN)



MAX LÄUGER-KARLSRUHE — DER RUHERAUM IM BADHAUSE
AUSF. DER MÖBEL: ADOLF DIETLER, HOFMÖBELFABRIK, FREIBURG; DES TEPPICHS: A. SEXAUER, KARLSRUHE

MAX LÄUGER-KARLSRUHE TOILETTERAUM IM BADHAUSE





MAX LÄUGER-KARLSRUHE • TRINK-SPRINGBRUNNEN AUS GARTEN 12 UND SÄULE MIT KERAMISCHEN EINLAGEN
AUSFÜHRUNG DER KERAMISCHEN ARBEITEN: TONWERKE KANDERN

MAX LÄUGER-KARLSRUHE

PERSPEKTIVISCHE ANSICHT DES ROSENGARTENS LINKS VOM EINGANG



MAX LÄUGER-KARLSRUHE • ROSENGARTEN (VGL. SEITE 429) • PUTTEN VON JOSEF FLOSSMANN-MÜNCHEN
AUSFÜHRUNG DER BÄNKE: BEISBARTH & HOFFMANN, MANNHEIM



MAX LÄUGER-KARLSRUHE • ROSENGARTEN LINKS VOM EINGANG (VGL. SEITE 427 U. 428)　ROSEN AUS DER GÄRTNEREI BÖHM, OBERKASSEL a. RHEIN

MAX LÄUGER-KARLSRUHE • PERGOLA UND GARTENHAUS AUS DEM ROSENGARTEN LINKS VOM EINGANG

ERÖFFNETE UND GEPLANTE AUSSTELLUNGEN

AACHEN — Vereinigung für angewandte Kunst. In den rheinischen Städten zeigt sich neuestens viel Interesse und Anteilnahme an modernen künstlerischen Bestrebungen. Köln hat nun zum zweiten Male eine Ausstellung zustande gebracht, selbst in den von den Mittelpunkten der modernen Kunst entlegenen Orten, wie Aachen und Düren, hat sich eine Vereinigung für moderne angewandte Kunst gebildet. Sie setzt sich in erster Linie zusammen aus Lehrern der Aachener Kunstgewerbeschule. Diese haben sich zur Aufgabe gemacht, mit am Orte ansässigen Handwerkern zusammenzuarbeiten, damit diese den Anforderungen, die man an das moderne Kunstgewerbe zu stellen berechtigt ist, genügen können. Wie fruchtbar dieses Zusammenarbeiten für beide Teile ist, davon legt bereits die erste Ausstellung der freien Vereinigung Aachen Zeugnis ab. Kunstgewerbeschuldirektor ABELE, Architekt ARNOLD, die Bildhauer BURGER und MEURISSE haben zusammen mit den Malern ROBERT GEHRKE und ALFONS LETAILLEUR stimmungsvolle Wohnräume: Herrenzimmer, Salon, Damenzimmer, Schlafzimmer mit gediegen ausgeführten Möbeln, Kamine, Wandteppiche, Bilder und Plastiken geschaffen. Von weiterer ersprießlicher Tätigkeit zeugt die künstlerische Ausschmückung der Baugewerbeschule mit stilvollen ornamentalen Malereien von GEHRKE und Plastiken von KARL BURGER. Die für das Jahr 1908 geplante Ausstellung im Stadtpark zu Aachen wird eine vollständige Uebersicht über diese künstlerischen Bestrebungen geben. A. H.

AMSTERDAM — Im Februarheft 1901 berichteten wir über das neue Künstlerhaus »Het Binnenhuis«, das kurz vorher von mehreren holländischen Künstlern im Verein mit einflußreichen Amsterdamer Bürgern errichtet worden war, um gediegene, von Künstlerhand entworfene oder angefertigte Gebrauchsgegenstände dort zur Schau zu stellen. Der Einfluß, den man sich von dieser Gründung auf die Entwicklung des holländischen Kunstgewerbes versprach, ist nicht ausgeblieben, und bei dem stets wachsenden Interesse des Publikums hat sich der Absatz so ausgedehnt, daß die Räume zu eng und die Errichtung eines zweiten großen Ausstellungsgebäudes — Raadhuisstraat 48—50 — notwendig wurde, das am 30. Mai feierlich eröffnet werden konnte. Im Erdgeschoß befindet sich eine große Halle, die eine Ausstellung kunstvollen Hausgeräts enthält, während im Obergeschoß eine Reihe vollständiger Wohnräume eingerichtet wurde, die in Durchbildung und Farbengebung alle den Eindruck einer ruhigen geschmackvollen Vornehmheit machen. Auch die Leitung dieses zweiten Gebäudes wurde JAC. VAN DEN BOSCH übertragen.

FRANKFURT a. M. — Am 11. Mai wurde die erste Baukunst-Ausstellung des Frankfurter Architekten- und Ingenieurvereins im ehemaligen Thurn und Taxis'schen Palais (Bundespalais) eröffnet, in ihrer Art die erste Ausstellung, auf der Architektur und Ingenieurwesen die Hauptrolle spielen. Daß gerade Frankfurt eine solche Ausstellung bringt, darf wohl als gutes Zeichen angesehen werden und als Anfang einer neuen Aera der hiesigen Baukunst. Not tut dies freilich, denn was durch den Rathausneubau, das Schauspielhaus und die Braubachstraßenbebauung bisher außerhalb Frankfurts bekannt geworden ist, zeugt gerade nicht von großer künstlerischer Tätigkeit im Hochbauwesen. Die Ausstellung bringt neben den Arbeiten der Privatarchitekten einige Räume mit den Entwürfen der städtischen Bauämter für Hoch- und Tiefbau; erfreulich ist dabei zu bemerken, wie von seiten des Tiefbauamts versucht wird, den Hochbauten für die betreffenden Anlagen ein künstlerisches Gepräge durch zweckentsprechende Ausgestaltung zu geben. Einen eigenartigen Eindruck macht die Ausstellung des Hochbauamtes, besonders für jeden, der derartige Ausstellungen einmal in Berlin oder München gesehen hat, wo die feste Künstlerhand eines HOFFMANN oder GRÄSSEL allen Bauten ihren Stempel aufdrückt. Von einer derartigen Persönlichkeit ist hier nichts zu bemerken, man hat daher mehr die Wirkung einer Ausstellung von Schulen verschiedener Architekten. Ueberwältigend ist keiner der ausgestellten Entwürfe, aber die zum Teil wohlgelungene Absicht, mit der schlechten Ueberlieferung zu brechen, muß anerkannt werden. Neu und sehr zu rühmen ist die Art, wie die Schulen des Messel-Schülers EBERHARDT bis in die kleinsten Details, selbst der Möbel, liebevoll und mit großem Verständnis für Material und Kosten ausgearbeitet sind.

Unter den Privatarchitekten macht sich schon in der Gruppierung eine scharfe Grenze zwischen den jungen aufstrebenden Elementen und den traditionellen, auffallend veralteten Baukünstlern bemerkbar. Leider sind alle größeren Aufträge, welche die Stadt in den letzten Jahren von Privatarchitekten ausführen ließ, in die Hände der Letzteren gekommen, so daß die jüngeren, ausstellenden Künstler, die an zeitgemäßen Anschauungen sowohl in Aufriß wie Grundriß entschieden weit über den obengenannten stehen, nur kleinere Ausführungen ausstellen konnten, abgesehen von einzelnen Konkurrenzprojekten zu größeren Bauten. Erwähnenswert, weil in ihren Arbeiten wirklich ein moderner Zug und eine gründliche Kunst steckt, sind unter den jüngeren Architekten hauptsächlich EBERHARDT mit seinen brillanten Reiseskizzen und zum Teil schon aus Veröffentlichungen bekannten Villen, und BLAUM, von Eberhardt stark beeinflußt, jedoch nicht ohne Selbstständigkeit. Unter anderem fällt das Modell eines von ihm ausgeführten Aussichtsturmes durch seine einfache Originalität angenehm auf. LEONHARDT bringt in oft recht reizvollen Darstellungen die verschiedenartigsten Projekte. Von BEWIG, einem offenbar hochbegabten Künstler, ist leider nur ein kleines, aber sehr intimes Villenprojekt ausgestellt. BERNOULLY bringt ein ganzes Zimmer mehr oder weniger glücklicher Villenprojekte, die aber alle einen bestimmten, eben nur ihm eigenen Charakter zeigen; VON LÖHR zeigt u. a. die Photographien seiner schönen Kirche aus Biebrich a. Rh. PARAVICINI, einer der wenigen hiesigen Vertreter der Münchener Schule, stellt ein zwar modern empfundenes, jedoch etwas nüchtern wirkendes Kaufhaus aus.

Neben den Architekten stellen, mehr zu dekorativen Zwecken, einige Bildhauer ihre Werke aus, deren Namen wohl meist bekannter als die der Architekten sind: BOEHLE drei Gruppen und drei Gemälde, der Meunier-Schüler OBST eine Anzahl Statuetten, HUB einige Köpfe und eine Mädchengruppe. Von dem als Aquarellisten wohl auch in weiteren Kreisen bekannten Dr. ing. LAUTER sind einige reizvolle Studien zu sehen.



HERMANN BILLING-KARLSRUHE EINGANG ZUR MANNHEIMER KUNSTHALLE (VGL. SEITE 433)



HERMANN BILLING-KARLSRUHE DIE KUNSTHALLE IN MANNHEIM

ERÖFFNETE UND GEPLANTE AUSSTELLUNGEN

Im ganzen hat man von der Ausstellung, der sich in den Nebenräumen noch ein gewerblicher Teil anschließt, mehr den Eindruck eines guten beherzigenswerten Anfangs als einer Kunstdarbietung, wie man sie von Gemälde- und ähnlichen Ausstellungen gewohnt ist. Erfreulich aber ist es, zu sehen, wie gerade hier in einer Hochburg des Konservatismus in der Kunstanschauung sich ein frischer Zug lebhaft Geltung zu schaffen sucht. H. SCHULZ

DARMSTADT — Die Konkurrenz zur Erlangung von Entwürfen für die Platzgestaltung und die provisorischen Bauten der Landesausstellung 1908 ergab den Einlauf von 13 Entwürfen hessischer Künstler. Den ersten Preis erhielt Prof. ALBIN MÜLLER, den zweiten Stadtbaumeister AUGUST BUXBAUM, den dritten PHILIPP SCHÄFER gemeinschaftlich mit HANS HIRTH. Alle Entwürfe sind im Gewerbemuseum ausgestellt worden.

Indes wird an der Herrichtung des Ausstellungsgeländes und der bleibenden großen Halle von OLBRICH, an die der von der Stadt gestiftete ›Hochzeitsturm‹ angegliedert wird, bereits eifrig gearbeitet. Die Bauten erheben sich, weithin sichtbar und künftig das Stadtbild mitbestimmend, auf dem großen Wasserreservoir der Mathildenhöhe als eine Art Akropolis über der hessischen Residenz. Der Turm wird 48 m hoch aus Backstein aufgeführt. Für den Portalschmuck arbeitet Bildhauer JOBS ein großes allegorisch gehaltenes Figurenrelief aus hellem Mainsandstein. Auf die Turmhöhe kommt eine große Uhr nach OLBRICH's Entwurf. Zur Innenausstattung hat Kommerzienrat GLÜCKERT das von ihm ausgeführte Olbrichzimmer von der letzten Pariser Weltausstellung gestiftet, andere Spenden, darunter eine namhafte des Großherzogs, sind in Aussicht gestellt. Die Ausstellungshalle erhält ganz einfache große Putzflächen, sie soll lediglich durch Massengliederung und Linie wirken. Eine mächtige Freitreppe führt in ihr empor, und an deren Seiten werden bleibende Kunstgärten angelegt, über deren Ausführung noch keine endgültige Entscheidung getroffen ist. —r.

MANNHEIM — Außer der Gartenbauausstellung, über deren wesentlichsten Teil wir auf den vorhergehenden Seiten ausführlich berichten, während den Schlußaufsatz das nächste Heft enthalten wird, umfaßt die Jubiläums-Ausstellung auch eine Internationale Kunstausstellung — Malerei, Graphik und Plastik — für die Prof. HERM. BILLING in der von ihm gebauten Kunsthalle ein würdiges Heim geschaffen hat. Ein besonderer Aufsatz im nächsten Heft der ›Kunst‹ wird diesem Teil der Ausstellung gerecht werden, heute bringen wir nur einige Abbildungen von Außen- und Innenansichten dieser hervorragenden Bauschöpfung BILLINGS, die zeigen sollen, wie eigenartig und geschickt hier das Problem Kunstausstellung gelöst wurde.

MÜNCHEN — Die Ausstellung München 1908 hat, um durch Ueberwachung der sorgfältigen künstlerischen Durchführung der täglichen musikalischen Veranstaltungen und durch besonders erlesene Musikdarbietungen auch auf diesem Gebiete erzieherisch zu wirken, ein eigenes Musikkomitee gebildet, das unter dem Vorsitz SIGMUND VON HAUSEGGERS zusammengetreten ist. FELIX MOTTL, MAX REGER, RICHARD STRAUSS und FELIX WEINGARTNER wurden als Ehrenmitglieder des Komitees gewählt und haben die Annahme der Wahl zugesagt.



HERMANN BILLING-KARLSRUHE GANG IN DER MANNHEIMER KUNSTHALLE



HERMANN BILLING-KARLSRUHE

GROSZER OBERLICHTSAAL DER MANNHEIMER KUNSTHALLE



HERMANN BILLING-KARLSRUHE GALERIE IM TREPPENHAUS DER MANNHEIMER KUNSTHALLE

NEUE BÜCHER

»Von der Empire- zur Biedermeierzeit.« Eine Sammlung charakteristischer Möbel und Innenräume; mit einem Vorwort von J. A. Lux. 54 Foliotafeln mit 232 Abbildungen. Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart. Preis 42 M.

»Zopf und Empire.« Drei Teile mit je 30 Tafeln. I. Fassaden aus der Empire-Zeit; II. Haustüren, Tore und Fenster; III. Architektonische Details und Einzelheiten des inneren Ausbaus. Gesammelt und herausgegeben von Carl Zetzsche. Verlag von Kanter & Mohr, Berlin. Preis jedes Bandes 15 M.

Das Bestreben, nach dem jahrzehntelangen planlosen Umherirren und der Herrschaft der verschiedensten Baustile vergangener Zeiten wieder an die Traditionen der Baukunst im 18. Jahrhundert anzuknüpfen, war eine um so natürlichere Reaktion gegen die Stilhetze, als in den Bauten und handwerklichen Erzeugnissen jener Zeit ein gewisser moderner Geist steckt, der auch mit unserem heutigen Empfinden und Denken mancherlei Berührungspunkte hat. Das erklärt auch den Erfolg, den Schultze-Naumburgs verdienstvolle und heute schon fast volkstümlich gewordene Bestrebungen in unseren Tagen einer neuen Zielen nachgehenden Bau- und Wohnungskunst finden konnten. Die anspruchslose und schlichte äußere Erscheinung, die sparsame und überaus vornehme Verwendung von Schmuckformen an den Bauten der Empirezeit, das behaglich Anmutende in den großväterlichen Biedermeierzimmern, die gediegene technische Durchbildung des Hausrats, und manches andere sind Vorzüge, die wir bei den neuzeitlichen Bestrebungen um die künstlerische Neugestaltung unserer Umgebung wohl zu schätzen wissen, und die mit der schon glücklich überwundenen, am Aeußerlichen klebenden Biedermeiermode des letzten Jahres nichts gemein haben. Wie viele wertvolle Schätze aus jener Zeit noch allerorts zu finden sind, und wie nahe sie unseren heutigen Anschauungen und Bedürfnissen eigentlich liegen, ersieht man wiederum aus den oben genannten reichhaltigen Sammelmappen von Lux und Zetzsche. Lux beschränkt sich auf eine Auswahl interessanter Wohnräume und Einzelmöbel aus Schlössern und Bürgerhäusern, zeigt ihren außerordentlichen Formenreichtum und betont ihre Vorbildlichkeit als organisch gestaltete Schöpfungen, deren Konstruktion die natürliche Schönheit des Materials hebt und auf äußerliche unwesentliche Schmuckstücke verzichtet. Zetzsche berücksichtigt dagegen in erster Linie den Wohnhausbau und hat in seine Sammlung manches gerettet, was anspruchsvolleren Neubauten Platz machen mußte. Daß er sich im wesentlichen auf Berlin, Braunschweig, Bremen, Cassel, Erfurt und Hannover beschränkt und Süddeutschland ganz übergangen hat, macht sein Werk etwas einseitig, doch ist es noch immer reichhaltig genug, um die Vielgestaltigkeit der Baukunst jener Zeit erkennen zu lassen. D.



HERMANN BILLING · KARLSRUHE   AUS DEM TREPPENHAUS DER MANNHEIMER KUNSTHALLE

ARCH. KARL SATTLER-MÜNCHEN — AUSSTELLUNGSRAUM MÜNCHENER PLASTIK



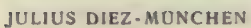
PROF. BENNO BECKER-MÜNCHEN — AUSSTELLUNGSRAUM



ARCH. KARL SATTLER · MÜNCHEN

AUSSTELLUNGSRAUM IN DER MANNHEIMER KUNSTHALLE





JULIUS DIEZ-MÜNCHEN EIN I. PREIS



ALBERT WEISGERBER-MÜNCHEN EIN I. PREIS



FRITZ KLEE-MÜNCHEN EIN III. PREIS

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN DEKORATIVE WANDMALEREI

BRUNO PAUL AUF DER GROSZEN KUNSTAUSSTELLUNG ZU BERLIN

I.

Es gibt Hemmungen in der inneren Welt des Künstlers, die die reine Darstellung des künstlerischen Wollens erschweren, Hemmungen der Persönlichkeit. Die Erkenntnis mag die richtige Direktive geben. Der Wille drängt zur Unklarheit, zum Vielerlei. Eine eigentümliche Dumpfheit hindert an der freien Entfaltung. Bei BRUNO PAUL herrscht der Intellekt, er wird nicht verdunkelt. Es kommen in der Entwicklung des Einzelnen Perioden, wo der Gedanke sich aus der Verschlingung des Kleinlich-Persönlichen befreit und entschlossen der Verwirklichung des Ziels, dem Formalen, zustrebt. Der Gedanke leitet das Schaffen zur Klarheit hin.

In dieser Periode befindet sich BRUNO PAUL. Daher das Klare, das Ueberlegene, das Spielende seiner Produktion. Er ist nicht beschwert. Er geht leicht dahin. Er schreitet fröhlich aus, und die Dinge gehorchen ihm. Er hat freie Ausblicke gewonnen. Seine Schöpfungen haben die durchsichtige Klarheit des vollendeten Kunstwerks.

Er stellt einen neuen Typus dar, insofern als er die Eigenschaften des modernen Kunstgewerblers, der mit dem Publikum und mit den Geschäftsleitern zu tun hat, der den Zweck berücksichtigen und dem Material folgen soll, der also zehnfach gebunden ist, in einer selten klaren Prägung darstellt. Er nimmt dieser Vereinigung von Erfordernissen das Hemmende und hat noch Elastizität genug, herrschend zu erscheinen. Er muß von den Nöten und Zweifeln des inneren Ichs, das dem Künstler, dem Maler etwa, so hinderlich sein kann, frei sein. Er weiß, daß er im Zeitalter der Technik lebt, und daß das Material geheime Reize noch zu offenbaren hat. Dies macht seine Stirn ehern und seinen Willen fest.

Innerhalb der modernen Raumkunst nimmt BRUNO PAUL nun deswegen eine besondere Stellung ein, weil er aus der Extravaganz der allzu persönlichen Gestaltung sich befreit zu einer allgemeingültigen Form; weil er der Logik der Zweckerscheinung Schönheit anfügt. Er hat sich — und damit beginnt eine neue Etappe im modernen Kunstgewerbe — durchgearbeitet zu einem eleganten, reifen Spiel, dem Schönheit und Zweck, Besonderheit und Praxis eigen sind wie etwas Selbstverständliches. Er ist vielleicht nicht so originell wie manche andere Raumkünstler, die das Eigene allzu bewußt suchen. Man mag in diesen PAUL'schen Formen, die in ihrer materialmäßigen Schönheit und eleganten Sachlichkeit an die englische Innenkunst erinnern, etwas mehr Vulgäres sehen, etwas, das Anschluß sucht an die Anschauungen einer umfassenderen Allgemeinheit. Es ist Stilempfinden zugleich darin. PAUL klärt die Eleganz, die bei uns zumeist mit Ueberladung verbunden war, zu einer reifen und feinen Sachlichkeit ab, und es bleibt sein Verdienst, daß er erkannt hat, daß dieser Schritt not tat, und daß er ihn dann resolut getan hat. Es muß eine Entwicklung in ihm vorgegangen sein, die ihm gezeigt hat, daß Sparsamkeit, Disziplin, Härte gegen sich selbst höher stehen als Protzerei, Bramarbasieren und Phrase. Er zeigt dabei ein Kulturgewissen, wie es in Deutschland sehr wenige Künstler haben. Seinen Möbelformen haftet keine bestimmte Aehnlichkeit mit früheren Stilen an, auch keine Aehnlichkeit mit Bauernkunst, wie



BRUNO PAUL VORPLATZ

RIEMERSCHMID es zeigt. Diese Möbel haben sozusagen eine europäische Form. Sie stellen eine Abstraktion dar und haben doch die volle Schönheit realer, sinngemäßer Form.

PAUL vereinigt Sachlichkeit und Persönlichkeit, und der einfach geometrischen Form gibt er immer noch eine Schönheit, die ohne Spielerei, ohne Pose ist. Dieses Konstruktive, Materialgerechte verleiht seinen Möbeln eine reife ansprechende Solidität. Diese Schönheit kommt in ihrem leichten und feinen formalen Charakter der Wiener Schule nahe, einer an der zierlichen und doch so soliden Kunst der Japaner geübten Raumkunst. Das Weichliche, Kokette der Wiener Schule aber fehlt PAUL. Dafür hat er die Intimität, die den Biedermeier-Interieurs eigen ist. Aber auch hier hält er sich fern von spielerischer Nachahmung. Und er tut die moderne Schönheit der englischen Innenkunst hinzu, die Praxis und Schönheit so harmonisch verschmilzt. Das alles eint sich in der Persönlichkeit BRUNO PAULS. Er gibt dem kostbaren Interieur — und gerade das wirkt ja für die Allgemeinheit vorbildlich — eine Grazie und Kraft, eine Einfachheit und Schönheit, die an eine neue Wohnungskultur denken lassen.

II.

Folgende Räume sind neu entworfen.

Für den Norddeutschen Lloyd ein Rauchsalon. Vornehme, ruhige Gesamtwirkung. Bei aller Schmucklosigkeit ein intimer Eindruck. Die Farben: rötlichbraun mit grauschwarz geben eine gedämpfte Stimmung, so daß der kleine Raum trotz seiner Abgrenzungen größer und freier wirkt. Das liegt daran, daß alles entfernt ist, was als äußerlicher Schmuck erscheinen könnte. Spiegel, Kamin, Schränkchen, Fächer sind der Wand eingefügt. Die Ecken sind zu kleinen Tischen ausgenutzt. Die Beleuchtung ist in kleinen Laternen an der Seitenwand angebracht. So ist alles übersichtlich geordnet und hat in der Ordnung seine Schönheit, seine harmonische Ruhe. In der Farbenhaltung Biedermeier. Auch die eingefügten Säulchen erinnern daran.

Die Bücherei ist in deutschem Birkenholz gehalten, mit dem der ganze Raum verkleidet ist. Er strahlt dadurch eine intensive Wärme aus, die sehr behaglich wirkt. Es ist die Ruhe,



BRUNO PAUL-BERLIN • RAUCHSALON FÜR EINEN DAMPFER DES NORDDEUTSCHEN LLOYD: FARBEN: RÖTLICHBRAUN UND GRAUSCHWARZ • • •
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN



BRUNO PAUL-BERLIN HEIZKÖRPER-VERKLEIDUNG IM RAUCHSALON
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN; DES BODENBELAGS: DELMENHORSTER LINOLEUM-FABRIK ANKER-MARKE, DELMENHORST BEI BREMEN



BRUNO PAUL-BERLIN NISCHE DES RAUCHSALONS
AUSFÜHRUNG DER LEDER-ARBEITEN: GEORG HULBE, HAMBURG-BERLIN

die gute Bücher geben. Die Ausstattung des Raumes läßt Stimmungswerte aus dem Material erstehen. Das Oberlicht verteilt ein gleichmäßiges, ruhig-helles Licht im Raum, der wieder durch die bedachte Eingliederung der Schränke, der Fächer und Ständer trotz der Kleinheit nicht eng wirkt.

Einen vornehmen Eindruck gibt das Herrenzimmer, das ernster gehalten ist. Grau gebeizte Eiche. Der Schreibtisch einfach, kompakt und doch nicht schwer, mit denkbarster Ausnutzung. Die Uhr fügt mit ihrem Zifferblatt, das die Zahlen auf grünen Kreisflächen zeigt, ebenso wie die Lampe über dem Tisch, die mit violetter Seide verkleidet ist, dem stillen Grau des Raumes eine farbige Note ein, die um so eigenartiger wirkt, als sie ganz zurückhaltend bleibt. Sparsame Einlagen in schwarzer Tönung am Schreibtisch und am Schrank. Energischer wird dieses Schwarz dann wieder betont in dem Ledersofa, dessen helle Nagelung etwas unruhig wirkt.

Der ovale Empfangsraum erhält durch die lichtere Haltung Festlichkeit. Hier kommt der Raum freier zur Geltung. Palisanderholz, die lichte, hellblaue Tapete, die weiße Decke mit ihrer Goldumrandung, die schmalen, hohen Spiegel wirken freundlich zusammen. Alles in allem Biedermeierstimmung, die durch die Gardinen mit ihren unzähligen Volants und Schleifen etwas zu auffällig betont wird.

Auch das Wohnzimmer aus naturfarbenem Mahagoniholz betont ausdrücklich den Urgroßmutter-Charakter: geschweifte Linien, Lehnsessel mit Ohren. Die Gemütlichkeit des Zimmers, das auf originelle Erfindung verzichtet, wird erhöht durch die kompakte, gedrungene Form des kleinen Kachelofens, den eine zierlich durchbrochene Ofentür schmückt.

Es folgt ein Eßzimmer, in Eichenholz gebeizt. Auch hier betont PAUL die Wohnlichkeit. PAUL versteht zu arrangieren, zu verteilen. Er zeigt sich hier wirklich als Raumkünstler. Der Erker gibt Licht. Oberhalb der den Erker umziehenden Bank seitlich Einbauten: schön und praktisch zugleich. Die grauschwarze Farbe des Holzes ist vornehm und solide. Auch hier trägt die charakteristische Form des Ofens, der mit oben breit gerundetem Abschluß sehr kompakt dasteht, zu dem wohnlichen Eindruck des Ganzen bei.

Das Schlafzimmer (Kirschbaum mit Pali-



BRUNO PAUL-BERLIN AUS DEM EMPFANGSRAUM
AUSFÜHRUNG DES FLÜGELS: ERNST KAPS, HOF-PIANOFORTEFABRIK, DRESDEN

sander) gewinnt besondere Wirkung durch die hochgerückten Fenster, die das Licht seitlich von oben hereinfließen lassen. Die viereckigen Schränke zeigen Schmuck in Palisandereinlagen. Die mit gefälteten Bändern garnierten Beleuchtungskörper betonen wieder den Biedermeiercharakter. Sie nehmen dem Raum etwas von der Einfachheit und soliden Schönheit, die die farbig delikate Wirkung — gelbes Holz vor weißen Wänden in warmer Tönung — gibt.

III.

Es fragt sich nun, ob Bruno Paul über die geschmackvolle Einzelgestaltung hinaus zu einer Form vordringt, die sich markant als Prinzip seines Schaffens herausstellt. Seine Eigenart besteht darin, daß er die Wohnlichkeit voranstellt und seine einzige Aufgabe darin sieht, durch feine Wahl des Holzes, durch geschmackvolle Gestaltung der Formen, durch diskrete und doch charaktervolle Nuancen in den Farben jene Intimität zu erreichen, die elegant ist, ohne affektiert zu wirken, die einladend ist, ohne ins Banale zu sinken. In dieser Zurückhaltung gibt er seine Persönlichkeit. Das Sachliche redet von ihm. Es ist eingegangen in das Material. Und dieses gewinnt durch den Gehalt an Form und Farbe so konzentrierte, begrenzte Erscheinung, daß ein eigentümlicher Ausdruck von kraftvollem Leben in den toten Dingen ist.

Im Einzelnen: In der Wandgestaltung behält Bruno Paul die Zweidrittelteilung und den abgesetzten Fries bis zur Decke fast durchwegs bei. Oder er belegt die Wände ganz mit Holzbekleidung.

Zuweilen ist die Farbe nicht geschmackvoll genug benutzt, wie überhaupt im allgemeinen Paul mehr Sinn für Material, für Form, als für Farbe hat. Wo er diskret zurückhält, wird dies nicht auffällig. Wo er aber betont, kann man öfters Einwendungen erheben. Die roten Sessel in der gelben Bücherei passen sich nicht ein. Das hellgenagelte, schwarzlederne Sofa im Herrenzimmer steht zu unvermittelt vor der hellen Wand. Die kleinen Stühle, die in dem schon in Dresden gezeigten schweren Marmor-Vestibül stehen, sind zu leicht. In dem ebenfalls von Dresden her bekannten Speisezimmer hängen auf der weißlackierten, in Vierecke geteilten Holztäfelung Bilder. Das tut dem Auge wehe. Die Vier-



BRUNO PAUL-BERLIN — EMPFANGSRAUM AUS PALISANDERHOLZ
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN; DES FLÜGELS: ERNST KAPS, HOF-PIANOFORTEFABRIK, DRESDEN

ecke heben sich aus der Fläche und stoßen das Bild heraus, so daß es unangenehm aufgesetzt wirkt. Wo jede Möglichkeit bedacht wird und Berücksichtigung findet, sollte das Bild als Raumschmuck nicht vergessen werden; von vornherein sollte es seinen Platz haben. Speziell der Maler müßte darauf Bedacht nehmen. Diese Bildfrage — ich habe das schon des öfteren betont — ist von allgemeiner Bedeutung. Nur selten denken Künstler daran. In Dresden war ein Bild eine Seltenheit. Und wo die Künstler dort an Bildschmuck dachten, bevorzugten sie offensichtlich Kunstphotographien, Gummidrucke, deren dunkle Töne im Raum sich gut einfügen, während ein Bild eine Fülle neuer Farben bringt, dem Raumkünstler also leicht lästig ist. Wohin sollen aber die Besitzer mit ihren Bildern? Diese Frage ist noch zu lösen.

Am feinsten ist Bruno Paul in der Gestaltung des Stuhles. Hier gelingt es ihm am ehesten, Persönlichkeit und Sachlichkeit in mustergültiger Weise vereint zu zeigen. Es ist ganz eigentümlich, wie frei und sicher Paul hier schaltet und immer wieder neue, bequemere Formen erfindet, ohne je in Extravaganz zu verfallen. Dabei scheint jedesmal die Form organisch aus der Konstruktion zu erwachsen, so daß sie dem Körper Ausruhen gibt, ohne deswegen molluskenhaft sich anzuschmiegen. Auch was die Bequemlichkeit anlangt, sind Sachlichkeit und persönliches Bedürfnis vereint. Eleganter Schmuck, Holzgitterwerk in einfachen, viereckigen oder ovalen Führungen ziert die Rücklehnen der Stühle. Kompakt stehen die Sessel in der Bibliothek, der Form nach fest, gedrungen. Bequem dehnen sich die Fauteuils in dem Schiffsalon, überall aber herrscht eine Beschränkung in der Freiheit, ein Zusammenfassen in der Gestaltung, ein Absehen von überflüssigem Schmuckwerk. Und daher kommt es, daß, obwohl jede Form zweckmäßig und sinnvoll und abwechselnd ist, die Form doch einfach bleibt. Das Befreite, Bewußte kündet den Künstler an.

Dagegen ist Bruno Paul auf anderen Gebieten nicht so erfinderisch. Die Schränke und Büfette zeigen noch am ehesten die gleiche Beherrschung. Hier bevorzugt Paul eine einfache, viereckige Form, die Kastenform (die Kastenmöbel der Louis XVI.-Zeit mit ihren geraden Kanten, rechteckigen Felderteilungen und dem in senkrechte Streifen sich gliedernden Flächendekor wären hier heranzuziehen), der er durch das übersichtliche Maß der Verhältnisse, durch die sorgfältige Ausnutzung, durch den sparsamen Schmuck der Einlagen, die nur ganz wenig das Farbige betonen und gerade darum reizvoll erscheinen, Schönheit gibt.



BRUNO PAUL-BERLIN • • • ZIERSCHRÄNKCHEN AUS DEM EMPFANGSRAUM • PALISANDERHOLZ MIT INTARSIEN • • •

Dagegen ist in den Beleuchtungskörpern noch keine eigene, markante Form gewonnen. Das Konstruktive tritt nicht klar zutage und schafft die Erscheinung. Das reichliche Verwenden von farbigen Behangstoffen und von Glaskugeln läßt Originalität vermissen und stimmt mit der stabilen Wucht und sicheren Eleganz der Möbel nicht recht überein. Nur ein Kristall-Beleuchtungskörper, der im Empfangsraum hängt, gewinnt aus dem reichen,



BRUNO PAUL-BERLIN — AUS DEM EMPFANGSRAUM (VGL. SEITE 447)
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN, DES PARKETTBODENS: L. KAMPFMEYER, BERLIN



BRUNO PAUL-BERLIN SOFA-ECKE DES HERRENZIMMERS (VGL. SEITE 451)
AUSFÜHRUNG DES BELEUCHTUNGSKÖRPERS: S. SCHULZ, BERLIN

flüssigen Spiel der hängenden Glasschnüre eine harmonische Form.

Ebenso ist's mit den Vorhängen. Sie geben keine Materialfreude; sie wirken spielerisch. Unmotiviert sind die vielen Schleifen, Rosetten, Volants. Sie lassen die Einfachheit, die Rücksicht auf die Praxis, vermissen.

Die Heizkörper gewinnen durch die mit feinen Mustern durchbrochene Fläche der Messingverkleidung Eleganz der Erscheinung.

Es trägt nicht wenig zu dem Gesamteindruck bei, daß die Möbel so trefflich und exakt gearbeitet sind. Die technische Sauberkeit der Ausführung folgte den Intentionen des Künstlers, mit einer Sicherheit, die nur durch lange Uebung erreichbar ist. Sie gibt der Idee die stabile Form. Dadurch sind wieder dem Künstler materialmässige Anregungen gegeben, und so zeigt sich, wie ersprießlich das Zusammenarbeiten mit den Werkstätten ist, da zweifellos Paul hier in seiner Materialanschauung, in dem Zweckgefühl bestärkt wurde.

IV.

Bruno Paul hat, was die Allgemeinkultur anlangt, speziell für Berlin eine ganz bestimmte Sendung. Es gibt in Berlin eine Klasse von Leuten, die sehr viel Geld haben und auch Lust haben, es los zu werden, die aber in Geschmackssachen Barbaren sind. Sie haben den Drang, zu renommieren, und sind bereit, es sich etwas kosten zu lassen. Sowie sie aber diesen Willen in Tat umsetzen, kommt etwas Gräßliches zutage. Der Schwulst, die Phrase, die Anhäufung dominieren. Leute, die auf die Masse herabsehen, wissen nichts anderes, als mit der Masse, dem Quantitativen zu wirken, sobald es gilt, Effekte erzielen zu wollen. Sie rümpfen über die Siegesallee die Nase und wohnen in Häusern, deren plumpe, bramarbasierende Phrase und Protzerei, die an allen Enden heraustreten, jener Kunst nichts nachgibt. Man braucht nur den Kurfürstendamm anzusehen. Beide sind aus dem gleichen Geiste



BRUNO PAUL-BERLIN — HERRENZIMMER AUS GRAU GEBEIZTEM EICHENHOLZ
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN, DES TEPPICHS: VEREINIGTE SMYRNA-TEPPICH-FABRIKEN A.-G., BERLIN, DER STUCKARBEITEN: HANS FISCHER & CO., GROSZ-LICHTERFELDE



BRUNO PAUL-BERLIN AUS DEM WOHNZIMMER AUF SEITE 453
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN



BRUNO PAUL-BERLIN WOHNZIMMER AUS NATURFARBIGEM MAHAGONIHOLZ
AUSFÜHRUNG DES TEPPICHS: VEREINIGTE SMYRNA-TEPPICH-FABRIKEN A.-G., BERLIN



AUS DEM SCHLAFZIMMER AUF SEITE 455

geboren. Niveauunterschiede bestehen hier nicht. Dies ist das Publikum von Berlin W. oder WW., wie man es jetzt geschmackvoll benennt. Es sind Barbaren mit Kulturfirnis. Man mache sich keine Illusionen und lasse sich nicht durch die Phrasen der Schriftsteller täuschen, die jenem für die gute und feine Kunst so gut wie belanglosen Publikum bereitwilligst huldigen und es als die Blüte der Kultur bezeichnen wollen. Hierin liegt auch der Grund, daß in Berlin der Künstler einen so schweren Stand hat. Er ist keine Macht. Er wird höchstens gebraucht. Er ist nicht ausschlaggebend. Das Publikum ist da, aber es fehlt der Leiter. In München ist es umgekehrt. Die Künstler sind da, aber das Publikum fehlt. Und so wird mit PAUL ein Ausgleich vollzogen. München und Berlin kommen hier zusammen. So sehr sich dieses Publikum freiheitlich gebärdet, so eifrig schwört es auf Autorität, sei es äußerlichster Art, da das Urteil fehlt, das Kulturgefühl. Erst der offiziell sanktionierte BRUNO PAUL kommt ihnen mit einer imponierenden Glorie. Und auch daß er von außerhalb kommt, erleichtert ihm den Weg. Alle diese Momente kommen zusammen. Die Psychologie dieses unkultivierten Publikums zu erkennen, ist von Bedeutung, um es der Entwicklung dienstbar zu machen.

Man kann in dieser Hinsicht — was die künstlerische Mission anlangt — PAUL mit LIEBERMANN zusammen nennen. Beide sind die Vertreter einer reifen Kunst, die ein Kulturergebnis darstellt. Beide üben Selbstzucht. Und beider Verdienst besteht, außer dem Künstlerischen, darin, daß sie vollwertige Kunst durchsetzen bei einem Publikum, das sonst Geschmacklosigkeiten leicht zum Opfer fällt. Ein Anfang ist insofern gemacht, als es diesen Künstlern ermöglicht wird, Werke hinzustellen, die vorbildlich sind, so daß mit ihnen und unter ihrem Einfluß eine nachfolgende Generation mit feinerem Kulturempfinden heranwächst.

ERNST SCHUR





BRUNO PAUL-BERLIN — SCHLAFZIMMER AUS KIRSCHBAUMHOLZ MIT PALISANDER-EINLAGEN
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN; DER BETTVORLAGEN: VEREINIGTE SMYRNA-TEPPICH-FABRIKEN A.-G., BERLIN



BRUNO PAUL-BERLIN BÜCHEREI AUS DEUTSCHEM BIRKENHOLZ
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN



BRUNO PAUL-BERLIN BÜCHEREI AUS DEUTSCHEM BIRKENHOLZ
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN



ADOLF VON HILDEBRAND-MÜNCHEN TEILANSICHT DES HUBERTUS-BRUNNENS (VGL. SEITE 459)



ADOLF VON HILDEBRAND-MÜNCHEN — DER HUBERTUS-BRUNNEN IN MÜNCHEN

DER HUBERTUS-BRUNNEN IN MÜNCHEN

München verdankt Adolf von Hildebrand bereits den herrlichen Wittelsbacherbrunnen. Nunmehr hat es noch ein zweites Werk aus seiner Hand empfangen, das nicht weniger als das erste der Stadt zur Zierde und zum Schmuck gereicht: den eben vollendeten Hubertus-Brunnen. Beim Wittelsbacherbrunnen handelt es sich um eine offene Brunnenanlage mit strömenden Wassern, ruhenden Marmorbildern und grünen Bäumen im Hintergrunde. Alles drängt nach außen, entfaltet sich im Anschluß an die freie Natur, während sich Form und Gestalt des Hubertus-Brunnens sozusagen von innen heraus entwickelt. Die Architektur ist nicht nur ein Rahmen für die Plastik, sie tritt selbst als gestaltender künstlerischer Faktor, als schöpferische Kunst auf.

Um zum Verständnis der neuesten Kunstschöpfung Hildebrands zu gelangen, muß man sich den Grundriß des Hubertus-Brunnens vergegenwärtigen. Der Kern des Gebäudes besteht aus einem etwa 6 zu 7 m großen Brunnenbassin. Auf diesem Bassin, das aus schön geflammtem Tegernseer Marmor gefertigt ist, stehen acht Säulen aus dem gleichen Materiale, die die Kuppel tragen. Um das Bassin zieht sich ein gewölbter Gang hin, der sich an den vier Ecken zu großen Nischen erweitert. Diesen Nischen im Innern entsprechen turmartige Ausbauten an der Fassade. Ferner sind noch vier Tore, je zwei in der Quer- und Längsachse des Brunnentempels angebracht und mit einem filigranartigen, eisernen Gitter ausgefüllt, das verhindert, daß die Außenwelt sich zu störend bemerkbar macht.

Die beste Uebersicht über das Ganze genießt man von den Sitzbänken der Nischen aus. Der Blick des Beschauers, der an den in sanft geschwungenen Kurvenlinien sich hinziehenden Wänden entlang gleitet, alle Höhen und Tiefen mißt, umfaßt und umspannt den ganzen Raum und bleibt wie gebannt an der herrlichen Erscheinung des königlichen Tieres,



ADOLF VON HILDEBRAND-MÜNCHEN INNENANSICHT DES HUBERTUS-BRUNNENS

eines inmitten des Bassins aufrecht stehenden Hirsches, haften. Die dunkle Silhouette des Körpers, am wirkungsvollsten von den Toren aus gesehen, spiegelt sich in dem klaren Wasser des Bassins, das einen eigenen Reiz und Zauber auf das Auge ausübt. Auch das Licht erweist sich als ein gestaltender Faktor, der an der ganzen Raumstimmung mitarbeitet. Unvergleichlich stimmungsvoll ist der Anblick am Abend, wenn die letzten Sonnenstrahlen schräg durch das Tor hereinfallen, den Hirsch streifen und den Strahlenkranz um das Kruzifix zwischen dem Geweih erglühen und leuchten lassen. Nun empfindet man besonders stark die Stimmung des Raumes, jeder Blick erwirkt neue künstlerische Offenbarung, es wird alles zu einem starken Erlebnis.

Der Brunnentempel, den vollendete Raumkunst gestaltet und die Plastik mit einem herrlichen Werke geschmückt hat, erscheint uns ein weihevoller Ort, ein schöner Aufenthalt für kontemplativ gestimmte Gemüter.

Das Aeußere des Brunnens gleicht einem schmucken Tempelchen oder Pavillon, dessen einfaches, aber vornehmes architektonisches Kleid dem Geist des Ganzen entspricht. Die Architektur außen ergab sich aus der folgerichtigen Entwicklung des Innern wie bei einem einheitlich und harmonisch gebildeten Organismus. Sie erfährt eine angenehme reizvolle Belebung durch die Nischen in den turmartigen Ausbauten, in die später Bronzefiguren zu stehen kommen. Gegenwärtig ist die ungemein plastisch wirksame Figur eines jugendlichen Jägers mit dem Bogen in einer der Nischen aufgestellt. Man kann sich ein Bild machen, wie prächtig und schmuck auch das Aeußere wirken wird, wenn einmal diese Bronzefiguren am Platze sind, die mit den rauschenden Wassern an den Nischenbrunnen, den grünen Bäumen um den Tempel ein ungemein reiz- und stimmungsvolles Bild darbieten werden. Wie ein architektonisches Schmuckkästlein mit kostbarem Inhalt wirkt es in dem Rahmen der Prinzregentenstraße, hier wo Natur und Kunst sich so innig zu einem eigenartig schönen Bilde vereinen.

A. H.

VOM MÜNCHENER WALDFRIEDHOF

In früheren Zeiten war die Schönheit der Friedhöfe etwas ganz Natürliches. Die Grabmäler zeigten die von der Sitte des Ortes vorgeschriebene Form, die je nach dem Reichtum der Familie einfachen oder kunstvollen Schmuck trug, und die sich wohl im Laufe der Jahrhunderte einmal veränderte. Aber innerhalb einer Zeit herrschte eine schöne selbstverständliche Gleichmäßigkeit und Unterordnung des Einzelnen. Erst als die Tradition aufhörte und die sich kreuzenden Einflüsse und Anregungen aus früheren Kunstzeiten den Geschmack verdarben, da begannen die Friedhöfe öde Steinwüsten oder Sammelplätze der schlimmsten künstlerischen Barbarei zu werden. Jetzt wollte jeder auffallen und wählte daher etwas von den Nachbarn möglichst Verschiedenes, er baute das Grabmal so hoch, wie es seine Mittel zuließen, und aus dem kostbarsten und leuchtendsten Material.

Seit einiger Zeit bemühen sich die Künstler um eine Besserung, indem sie wenigstens neue Grabmalformen zu finden suchen und eine edlere Verwendung von Materialien anstreben. Aber damit ist doch nur zur Hälfte etwas getan: der Eindruck des Friedhofs im ganzen wird dadurch, daß die einzelnen Grabmäler besser werden, noch nicht wieder zu seiner alten Poesie zurückgeführt. Es wird immer eine Anhäufung von Einzelheiten bleiben.

Man kann hier, wie so oft heute in künstlerischen Dingen, der Sache nicht ruhig ihren Lauf lassen, da der natürliche Lauf einmal unterbrochen ist. Man muß der Freiheit des Einzelnen Grenzen stecken, um dem Ganzen zu dienen. Man muß für die Anlage des Ganzen Gesetze aufstellen, denen sich jeder zu unterwerfen hat.

Aus dieser Erwägung heraus hat der städtische Baurat GRAESSEL für die Ausgestaltung des Münchener Waldfriedhofs Pläne entworfen, die, wenn sie richtig durchgeführt werden, eine künstlerische Wirkung der Gesamtanlage verbürgen. GRAESSELS Grundidee ist folgende. Im ganzen soll der Charakter des „Wald"-Friedhofs gewahrt bleiben. Unter hohen Tannen liegen die Einzelgräber an den Wegen, jedes für sich möglichst abgeschlossen. Die Einheit liegt in der Situation des Waldes. Eine Jury von Künstlern soll dafür sorgen, daß nur künstlerisch wertvolle Monumente zur Aufstellung kommen, damit die Stimmung des Ganzen sich auf einer gewissen Höhe halte. An manchen Stellen des Waldes liegen wohl auch im Halbkreis mehrere Gräberstätten, bei denen es dann auch darauf ankommt, die Grabmäler zu einer einheitlichen Wirkung zusammenzustimmen.

Abgesehen von diesen Einzel-Grabstätten aber, die für etwas breitere Verhältnisse, namentlich für die Ruhestätten von Familien, gedacht sind, finden sich auf dem Waldfriedhof noch eine Anzahl von größeren Gräberfeldern, auf von Bäumen umstandenen Wiesenplätzen, wo mehrere Reihen von Gräbern nebeneinander liegen. Hier ist die Aufgabe, einen einheitlichen Eindruck zu ermöglichen, viel schwieriger, und hier hat GRAESSEL seine Absichten an einer Reihe von Modellen, die nach seinen eigenen Entwürfen und denen einiger Bildhauer ausgeführt sind, zur Anschauung gebracht. Mehrere Tage lang war die Aufstellung dem Publikum zugänglich gemacht und erfreute sich des regsten Interesses.

Mehrere Ringe und Reihen von Hecken bilden die Wiese; dazwischen laufen Wege; die Kopfenden der Gräber, die aneinander stoßen, sind durch die hoch gedachten Hecken getrennt, die den Blick auf die nächste Reihe fast gänzlich verhindern sollen. Nun ist das Prinzip das, daß die Gräber einer Reihe immer als ein Ganzes aufgefaßt werden sollen und daher eine einheitliche Form von Grabmal zeigen müssen. Veranlassung dazu war die schon oben erwähnte wunderbare Wirkung von alten Friedhöfen, wie etwa des Johannes-Kirchhofs in Nürnberg, wo alle Grabmäler die Form von liegenden Steinen haben, oder vieler Dorfkirchhöfe, die ganz mit schmiedeeisernen Kreuzen bestanden sind. — GRAESSELS Modelle nun zeigen die verschiedensten Grabmal-Arten. Im äußersten Ring, wo die kostenlosen Reihengräber liegen, bestehen alle Grabmäler aus einfachen bemalten Holzkreuzen mannigfacher Form, mit reizvoller Malerei und kurzen Inschriften. — Eine andere Reihe zeigt reichere schmiedeiserne Kreuze (die aufgestellten sind alte Originale aus der Sammlung eines kunstsinnigen Schmieds, der sie aus Dorfkirchhöfen zusammengebracht hat). Durch Farbe wird die Wirkung des Eisens noch bereichert und gehoben. — In den inneren Reihen, wo einfachere Familiengräber liegen, sind einmal liegende Steine aufgestellt, eine andere Reihe zeigt lauter stehende Steine verschiedener Form, aber alle niedrig und ohne

HANS GRAESSEL MÜNCHEN DER WALDFRIEDHOF IN MÜNCHEN

HANS GRAESSEL-MÜNCHEN

DER WALDFRIEDHOF IN MÜNCHEN

Unterbau direkt in die Erde gesteckt; die Eckgräber in der Reihe mit den stehenden Gräbern zeigen wieder liegende Steine, gewissermaßen als Umrahmung und engere Zusammenfassung der ganzen Reihe. Die vier Ecken der Gräberwiese sind durch hohe Laternen betont.

Wichtig ist noch eine Neuerung: während auf den jetzigen Friedhöfen meist jedes Grab für sich eine Einfriedigung aus Stein oder Eisen erhält, soll das auf dem Waldfriedhof verboten werden. Der natürliche Boden im ganzen soll die Gräber bedecken, nur ein einfacher Erdhügel die Stelle des einzelnen Grabes zeigen. Außer der größeren Einheitlichkeit wird dadurch noch erreicht, daß die Gräber viel geräumiger aussehen, trotzdem die Ausmessungen aus ökonomischen Gründen nicht größer angenommen wurden.

Nun mußten, damit diese Ideen in die Wirklichkeit übergeführt werden können, eine Reihe von Vorschriften erlassen werden. Die Form des Grabmals ist für jede Reihe bestimmt. Also muß sich jeder, der ein Grab erwerben will, den Platz aussuchen, je nach dem er eine Form von Grabmal bevorzugt. — Dann müssen die Zeichnungen und Entwürfe der Grabmäler einer Kommission vorgelegt werden, die hauptsächlich aus Künstlern bestehen soll, und die die Entwürfe auf ihre Zulässigkeit prüft. Für einzelne Grabmalformen, wie z. B. für die stehenden Steine, gilt gleich von vornherein die Regel, daß sie eine gewisse Höhe (GRAESSEL nimmt 2 m an) nicht überschreiten. — Gewisse Steinsorten, z. B. der häßlich schreiende weiße Carrara-Marmor und polierte schwarze Steine, sollen von vornherein ausgeschlossen sein: sie stören schon durch ihre Aufdringlichkeit das Gesamtbild. — Und damit nicht noch zu guter Letzt durch uneinheitlichen und allzu prunkvollen Blumenschmuck ein Mißton in das Ganze gebracht werde, soll der gärtnerische Teil sich dem Waldcharakter anschließen.

Man kann wohl einen Standpunkt begreifen, von dem aus sich jemand prinzipiell gegen eine derartige Einschränkung der persönlichen Freiheit und gegen die doch gewissermaßen künstliche Wiederbelebung alter Gepflogenheiten erklärt. — Aber dem ist entgegenzuhalten, daß es sich hier im Grunde nur um eine Uebergangszeit handelt, in der das Publikum — allerdings durch einen gewissen Zwang — dazu gebracht werden soll, wieder auf die Schönheit, die in den Friedhöfen steckt, zu achten. Wenn diese Schönheit dadurch wieder lebendig gemacht worden ist, dann werden bald nicht mehr viel Vorschriften nötig sein, sondern jeder wird ganz von selber bei der Wahl des Grabmals auf die Umgebung achten, — es wird wieder zur Sitte werden wie früher.

Dann aber ist etwas erreicht, was nicht hoch genug anzuschlagen ist. Vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, ist die poetische Stimmung dann einem Ort der Kunst wieder gewonnen, der seiner ganzen Bedeutung nach eigentlich notwendig danach verlangt. Es eröffnet sich aber auch für die Künstler ein ganz neues Gebiet der Arbeit, oder vielmehr das frühere Gebiet der Grabmalkunst wird bedeutend erweitert; — ganz neue Möglichkeiten entstehen, und gerade die Festlegung der Phantasie in gewissen Formen, die Beschränkung der Höhe usw. wird die Künstler dazu führen, im einzelnen die Grabmäler bis zur feinsten Durchbildung zu bringen. — Vom Standpunkt des Handwerks aus betrachtet, wird der neue Friedhof eine Menge neuer Arbeitsmöglichkeiten geben. Nicht nur der Steinmetz, sondern auch der Holzschnitzer, der Maler, der Schmied, der Bronzearbeiter wird Beschäftigung dabei finden. — Endlich wird jeder es vom Standpunkt der menschlichen Ethik aus freudig begrüßen, wenn auf den Friedhöfen endlich das sich Vordrängen des Einzelnen, das Prunken mit Reichtum aufhört, wenn jeder gezwungen wird, sich dem Ganzen unterzuordnen.

Es bestand Gefahr, daß die ganze Sache an dem Widerstande der Steinmetzen scheiterte: diese sehen in dem Projekte eine Beeinträchtigung ihrer Interessen — ganz mit Unrecht, denn es wird für sie, wenn ihnen auch das fast unbeschränkte Grabmalmonopol genommen sein wird, noch genug Arbeit zu tun bleiben. Allerdings hat es dann ein Ende mit dem stumpfsinnigen Wiederholen der gleichen Geschmacklosigkeiten, aber dadurch wird direkt eine Hebung des Handwerks erzielt werden. Der Magistrat hat GRAESSELS Vorschläge zum Beschluß erhoben, leider mit der Konzession an die Steinmetzen, daß weißer Carrara-Marmor nicht ausgeschlossen sein soll, und mit der Ablehnung der vorwiegend aus Künstlern gedachten Ueberwachungskommission. Aber man darf doch im ganzen München beglückwünschen, daß wenigstens die Hauptideen GRAESSELS angenommen wurden, welche den zahlreichen Künstlern Münchens eine reiche Gelegenheit zur Betätigung bringen. Mögen die Münchener Künstler und Kunsthandwerker diese Gelegenheit eifrig benützen; einen schöneren Ausstellungsort für ihre Werke als den Waldfriedhof kann man sich kaum denken. Möge aber auch die Durchführung der erlassenen Vorschriften seitens der Friedhofverwaltung im künstlerischen Sinne erfolgen.

W. RIEZLER



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG AUSSTELLUNGSGARTEN IN MANNHEIM: WEG ZUM TEEHAUS

MANNHEIMER AUSSTELLUNGSGÄRTEN

II.

Außer MAX LÄUGER, über dessen Garten im vorigen Heft berichtet wurde, sind in der Mannheimer Ausstellung noch zwei Künstler mit abgerundeten Werken zu Worte gekommen, PETER BEHRENS und PAUL SCHULTZE-NAUMBURG. Der Hausgarten des letztgenannten gibt ein ziemlich getreues Abbild der kleineren Bürger- und Bauerngärten, wie sie vor etwa hundert Jahren überall gestaltet wurden, und wie man sie heute noch hier und da in kleinen abseits liegenden Städten und auf den Dörfern antrifft. Dem Verwerten der schlichten und anspruchslosen Formen jener Zeit, die uns freilich nur zeitlich, geistig aber nicht nahesteht, und dem Anknüpfen an die damals abgerissene Ueberlieferung gilt bekanntlich die Hauptlebensarbeit SCHULTZE-NAUMBURGS. Besonders durch seine Buch-Veröffentlichungen hat er sich, wie kaum ein zweiter in Deutschland, außerordentliche Verdienste um die Verbreitung guten Geschmacks in baulichen Dingen und um das Wiederaufkommen einer anständigen Baugesinnung erworben; er hat vielen Menschen erst die Augen geöffnet und sie gelehrt, den kümmerlichen Tiefstand der äußeren Kulturzeichen überhaupt zu sehen. Vielleicht etwas schulmäßig und einseitig; aber man darf nicht vergessen, daß beides notwendig war.

In seinem eigenen architektonischen Schaffen, dem er sich seit einiger Zeit mit breitem, äußeren Erfolg zugewendet hat, ist nun freilich für mein Gefühl von einer gesunden Weiterentwicklung auf Grund der überkommenen Formen, über deren Berechtigung hier nicht gesprochen werden soll, nicht viel zu merken. Es geschieht durchaus mit rückwärts gewandtem Blick; das Gute aus jener vorgeliebten Zeit wird zusammengeholt und in treuem Nachschaffen geschmackvoll aneinander gereiht. So ist das, was SCHULTZE-NAUMBURG bildet, immer gut und anheimelnd, wie es die schlichten Werke der Großväter waren, aber auch immer, wie sie, ein wenig eng und für uns heutige Menschen fremd und ohne Salz.

Sein Hausgarten zeigt ganz die Art dieses Schaffens, das sein Erziehungswerk fortsetzen soll. Alle großen und alle Einzelformen und die gärtnerischen Mittel sind bewährt und gut und fein, vom Grundriß mit den über Kreuz gestellten Wegen bis zur Buchsein-

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

TEEHAUS MIT TERRASSE UND WASSERBECKEN IM VORDERGRUND



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

GESAMTANSICHT DES MANNHEIMER AUSSTELLUNGSGARTENS

fassung der Flächen; aber es ist nirgends ein neuer Gedanke oder eine Möglichkeit der Entwicklung auch nur angedeutet. Was dennoch dem Garten seinen für mein Gefühl immerhin großen Wert gibt, ist die schlichte bürgerliche Art, die er zeigt, das Behagliche und vor allem der Eindruck des durchaus Fertigen, der besonders durch die rings umschließende hübsche Mauer und die zahlreichen von früher vorhandenen Bäume hervorgerufen wird. Auch das ist nicht gering zu schätzen, daß jemand den Mut fand, so einfache Dinge überhaupt zu zeigen. Nach dieser Richtung könnte für die neue Bewegung aus dem in Wirklichkeit aufgestellten Beispiel einer alten, liebenswürdigen Gartenanlage doch mancherlei Nutzen gezogen, vor allem etwas von der Wärme übernommen werden, die sie durchzieht.

Auch aus einigen Einzelheiten sind gute Lehren zu nehmen. Das Wohnhaus hat man sich wohl an der Stelle des Ausstellungsgebäudes zu denken; es würde so den Garten behaglich abschließen helfen. Das hübsche Gartenhäuschen, das hier die beherrschende Architektur vertritt, ist mit feinem Gefühl an die Mauer-Ecke geschoben und dient nur einem Seitenweg als Zielpunkt, während der Hauptweg zwischen einem Tor und einem Brennpunkt zweiter Ordnung, einem Wandbrunnen hinzieht. So ist der Rhythmus durch Auflösung der strengen Gleichform leicht verschoben, was außerordentlich wohltuend wirkt, und zugleich wurde neben der Hauptflucht auch anderen Gartenteilen mehr Bedeutung gegeben. Das Verteilen der künstlerischen Betonung ist auch durch eine Reihe anderer Mittel sehr geschickt erreicht. Wenn die Blumen in Blüte stehen, wird der Garten, zwar nicht ein fertigeres, aber doch ein heitereres Gesicht bekommen, und das Grün der Blätter und des Rasens wird mit dem Weiß der reizenden Gartenbänke nicht mehr das einzige Farbenspiel bleiben.



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG GARTENTÜR

Nach einer Richtung bildet der BEHRENS'sche Garten den denkbar größten Gegensatz zu SCHULTZE-NAUMBURGS Gestaltung. Bei ihm ist alles auf eine vergeistigte und verfeinerte Lebensführung zugeschnitten, und ein frohes, unbekümmertes Genießen scheint nicht gutgeheißen zu werden. Die architektonischen Grundsätze sind indessen hier so stark, wie bei keinem anderen Garten betont, und mit beiden Bestrebungen wird dann für das Gefühl eines einfacheren Menschen zu viel Feierlichkeit und geometrisch tote Abstraktion in die Gartenbildung hineingetragen. Und gerade der Garten sollte immer viel selbständiges Leben behalten. Es ist überall die Unstimmigkeit zwischen der errechneten kalten Architektur und den freundlich reichen Lebensformen der Pflanzen zu spüren. Ich wenigstens kann darin nicht einen künstlerisch wirksamen Gegensatz erkennen, sondern ich habe das Gefühl, daß Fremdkörper in ein umhegtes Gebiet eingedrungen sind, und daß alles nur auf eine äußerliche Wirkung gestellt ist. Jedoch mag es bei anderen, anders gearteten Menschen sich anders verhalten.

Das Ganze des Gartens ist fraglos mit viel Geschick geformt, und auf verhältnismäßig kleinem Raum sind durch die Verteilung der Massen, durch die Bewegung des Erdreichs und die Stellung des Blickrahmens in die Augen fallende Wirkungen erreicht, sodaß der Garten immerhin wertvolle Eigenschaften hat. Wenn auch der Gedanke des Theaters im Grünen nicht neu ist, so ist er doch wert, wieder hervorgeholt zu werden; und wie diese kleine Bühne als Abschluß des Gartens und als Schauziel von dem seltsam geformten Hause aus verwendet ist, das wird im ganzen viel Anerkennung finden, wenn auch bei den einzelnen Formen arge Nüchternheiten mit in den Kauf genommen werden müssen.

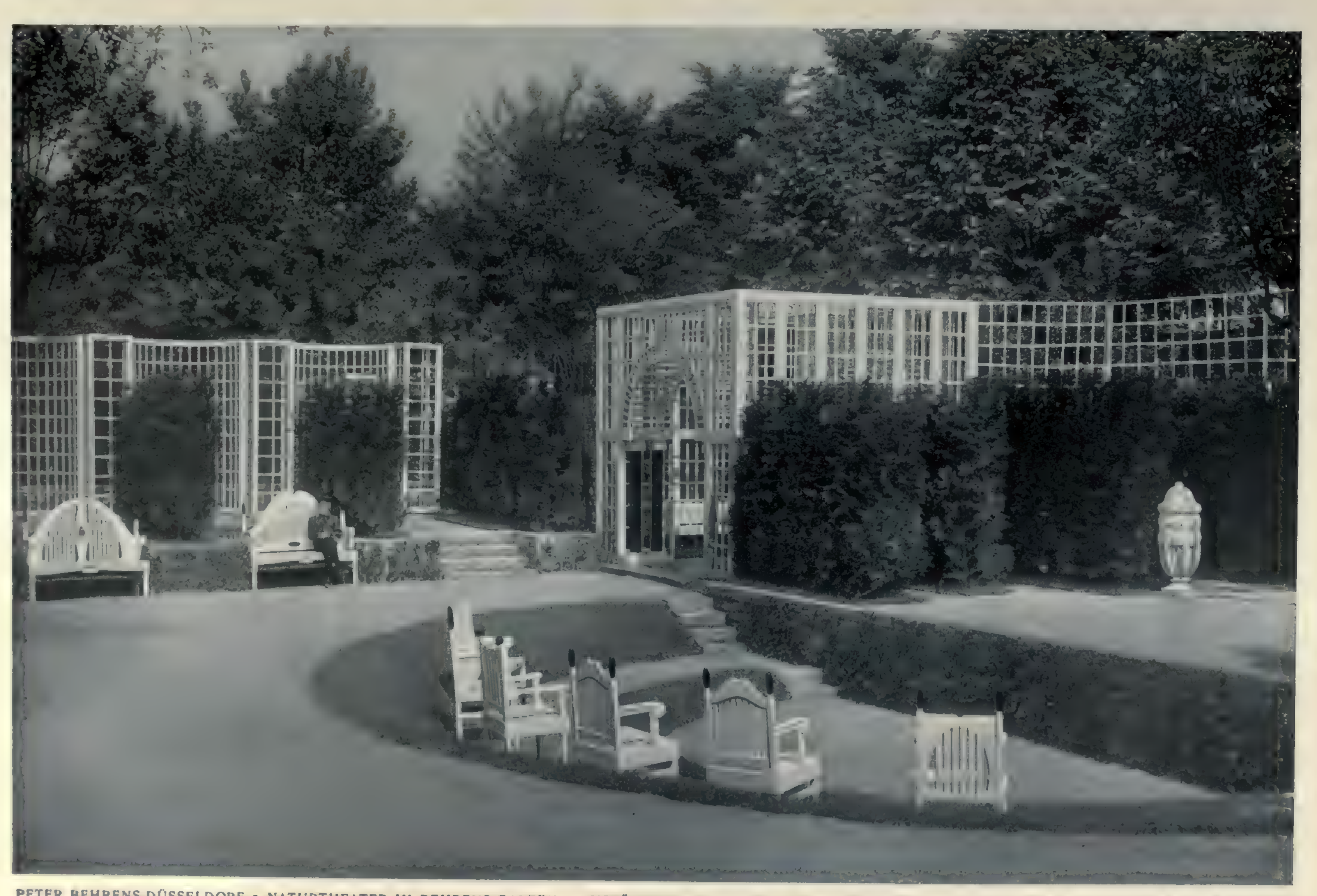
VICTOR ZOBEL



PETER BEHRENS-DÜSSELDORF • GARTENANLAGE • AUSSTELLER DES GARTENHAUSES: RUBEROID-GESELLSCHAFT HAMBURG-METZ • AUSF. DER MAUER, STUFEN, PFEILER U. VASEN: KUNSTSTEIN-WERKE E. SCHWENK, ULM a. D.



PETER BEHRENS-DÜSSELDORF LAUBE IM BEHRENS-GARTEN
AUSFÜHRUNG: BEISZBARTH & HOFFMANN A.-G., MANNHEIM-RHEINAU



PETER BEHRENS-DÜSSELDORF ● NATURTHEATER IM BEHRENS-GARTEN ● AUSFÜHRUNG DER LAUBEN U. GARTENMÖBEL: BEISZBARTH & HOFFMANN A.-G., MANNHEIM



PETER BEHRENS-DÜSSELDORF PERGOLA UND BRUNNEN IM BEHRENS-GARTEN
AUSFÜHRUNG: KUNSTSTEINWERKE E. SCHWENK, ULM a. D.

MODERNE KULTUR

Durch die Säkularerinnerungen dieser Zeit, die uns eine von einem Genie aus den Angeln gehobene Welt enthüllen, fließen Tropfen bitteren Neides. Das Jahrhundert Friedrichs des Großen hatte auf dem Boden einer starken und festgegründeten ästhetischen Bildung eine Reihe gedanklicher Probleme aufgestellt, die zu beantworten eine Schar der erleuchtetsten Geister sich drängte. Die Umwertung der Werte, die im Reiche des Gedankens begonnen hatte, setzte Napoleon in dem der politischen Weltformen fort. Folgte dem Gewitter auch eine Depression, die manche junge Blüte im Wachstum zurückhielt, so brachen doch aus dem aufgewühlten Erdreich die Triebe einer jungen geistigen Kultur bald unaufhaltsam hervor. Und über das weite Gefilde leuchtete noch immer sonnenhaft das Gestirn des Großen von Weimar.

Geschichtliche Betrachtungen für die Gegenwart fruchtbar zu machen, wird nur dann gelingen, wenn der sittliche Gesamtinhalt der früheren Periode erkannt, und wenn der Drang nach eigner Neugestaltung des Lebens zu einem ethischen Bedürfnis geworden ist. Den künstlerischen Charakter der Bewegung, die an der Wende des verflossenen Jahrhunderts eingesetzt hat, deutlich auszuprägen, haben sich viele und nicht die schlechtesten unserer Generation bemüht. Das aber, was diesem immer kraftvoller und breiter schwellenden Streben den Zusammenhang mit den inneren Bewegungen unseres Volksganzen, den Weltanschauungstendenzen der Gegenwart verleiht, in seiner vielgestaltigen Besonderheit zu ergründen und in Form zu gießen, das blieb uns bis dahin versagt. Wer mochte es wagen, aus dem Wellengetriebe den Fuß auf eine höhere Warte zu setzen und, der weiten Umschau gewiß, zu sagen, nicht nur wie es ist, sondern auch wie es so ward?

Die Pflicht und den Zwang des nicht wertlosen Menschen bewußt zu halten, daß man zu der Gesamtheit des Dauernden wie des Kleinen in der uns umgebenden Welt ein mehr als alltägliches Verhältnis besitzen soll, und daß man sich Rechenschaft ablegt — dies Ziel hat sich das neue Werk gesetzt.*) Niemals aber wäre es ihm so nahegekommen, wie es ihm, nachdem es erst die Hälfte des geplanten Weges zurückgelegt, in Wahrheit nahegekommen ist, wenn es nicht von dem kräftigen Pulsschlag eines reifen und männlichen Idealismus getragen würde. Diese Grundstimmung legt der Herausgeber, dessen erfolgreiches Wirken auf allen Gebieten geschichtlicher und zeitgeschichtlicher Darstellung anerkannt, dessen lebendiges Verständnis

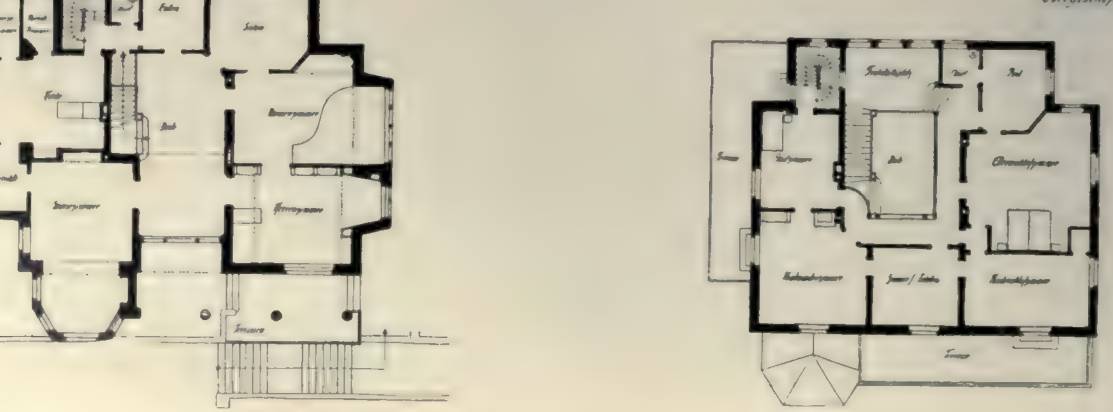
*) Moderne Kultur. Ein Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks. In Verbindung mit Frau Marie Diers, W. Fred, Hermann Hesse, Dr. Georg Lehnert, Karl Scheffler, Dr. Karl Storck, herausgegeben von Prof. Dr. Ed. Heyck. 1. Band. Grundbegriffe. Die Häuslichkeit. Stuttgart u. Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt. In Leinwand geb. 15 Mark.



ARCH. MAX HANS KÜHNE (I. FA. LOSSOW & KÜHNE) DRESDEN

VILLA MORAS IN ECKARDTSBERG BEI ZITTAU

ARCH. MAX HANS KÜHNE (I. FA. LOSSOW & KÜHNE) DRESDEN
VILLA MORAS: EINFAHRTS-TOR UND GRUNDRISSE





ARCH. MAX HANS KÜHNE (I. FA. LOSSOW & KÜHNE) DRESDEN • VILLA MORAS BEI ZITTAU (VGL. SEITE 473)

für die künstlerischen Erscheinungsformen der Gegenwart an manchen Stellen zu Worte gekommen ist, in der Einführung des Bandes nachdrücklich fest. Daß dieser Idealismus nichts mit gefühlseliger Träumerei und blassen Abstraktionen zu tun hat, dafür bürgt der Name KARL SCHEFFLERS, dem die wichtigsten Abschnitte des Werkes, die mehr als die Hälfte seines Umfangs einnehmen, angehören. Das Bild, das er in dem ersten Kapitel von der modernen Unkultur zeichnet, hat so tiefeingegrabene und wuchtige Konturen, daß sein Urheber nicht leicht in den Verdacht der Schönfärberei kommen wird. Nicht als ob SCHEFFLERS Palette die Halbtöne fehlten. Seine vollkommene, aus tiefstem eigenen Erleben quellende Kenntnis der heutigen Zustände nimmt seinen Ausführungen den lockeren Rhythmus, der Urteile über ästhetische Entwicklungen oft mehr beunruhigt als beflügelt. Stets strebt er darnach, die Oberfläche zu meiden, und verliert sich dabei wohl auch einmal in das wenig fruchtbare Gewirr Schopenhauerscher Terminologie. Auch seine Neigung, herkömmliche Begriffe zu definieren, kommt dem Gange der Darstellung nicht immer zugute. Aber seinem Vortrag gebührt stets das Lob, das er selbst als höchstes einem Kunstwerk spendet, das Lob persönlicher Empfindung und vollkommener Ehrlichkeit.

Wenn SCHEFFLER die Aufgabe zufiel, das moderne Kulturideal, die Wechselwirkungen von Stil und Mode, die Rolle des Genies in der Entwicklung klarzustellen, dem Kunstgenuß und dem Wesen des Geschmackes, wie den Wegen der öffentlichen Kunstpflege und der Kritik nachzugehen, schließlich die Wechselbeziehungen zwischen Naturgefühl und künstlerischem Eigenleben, die verschiedene Empfangens- und Schaffenskraft der Geschlechter und das Problem des praktischen Dilettantismus zu besprechen, so gelingt es W. FRED, von der Einwirkung fremder Kulturen auf Deutschland ein klares und überzeugendes Bild zu entwerfen. Der nationale Grundton, den die Einleitung verheißt, klingt in dem Schlußwort dieses Abschnittes durch: Man wird bestätigt finden, daß das Ziel ist, die eigene Art durch Kenntnis und Einwirkung fremder Zivilisation zu entwickeln, ohne sich zu verlieren, und daß nie eine Kultur die höchste Stufe erreicht hat, ohne gleichzeitig kosmopolitisch befruchtet und national bewußt zu sein. Auch KARL STORCK, dessen Ueberblick über die Geschichte der Musik in gedrängter Kürze das Wesentliche heraushebend, vielleicht dem mit dem Stoff nicht vertrauten Laien wenig, dem Kundigen um so mehr sagen wird, kommt zu dem Schlusse, daß die Gesundung unseres vielfach überreizten Musiklebens aufs innigste mit der zunehmenden Erstarkung des deutschen Volksgeistes zusammenhängt. In GEORG LEHNERTS eingehender Geschichte der Liebhaberei des Sammelns muß naturgemäß die kunsterzieherische Tendenz vor dem reichen Stoff einer Jahrhunderte alten Kulturneigung zurücktreten. Mag hier auch manches der Detailkritik nicht standhalten, manch bedeutungsvolle Erscheinung in der Fülle des gehäuften Materiales untergehen, so wird man doch der Umsicht und Sachkenntnis des Verfassers im allgemeinen die Anerkennung gewiß nicht versagen. Die Bilderbeilagen, die nichts Neues, sondern nur eine charaktervolle Auswahl des Vorhandenen und Bekannten bringen wollen, werden trotz der Erläuterungen erst dann ihren Zweck ganz erfüllen, wenn SCHEFFLERS — man muß schon sagen: Lehrbuch über Kultur und Geschmack des Wohnens die literarische Grundlage bildet. In diesem Abschnitt endlich, dem Kern des Bandes, wird die Bewegung, der auch diese Blätter dienen, in ihrer ganzen Breite und Tiefe erfaßt und dargestellt. Die Bemühungen um ein eignes Heim, das seine Gestalt einer notwendigen kulturellen Ueberzeugung verdankt, schließen ja alle Reformen in sich, die das weite Feld der angewandten Kunst durchfurchen. In der Stadt und ihrer Neubildung werden die ästhetischen Probleme monumentalisiert und zugleich aufs engste mit denen sozialer Natur verschmolzen. Das Miethaus verdient peinlichste Beachtung, als ein Herd fast unausrottbarer Geschmacksverkümmerung; erst

ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN • VILLA MORAS: EINGANGSSEITE

in dem Einzelwohnhaus haben wir uns heute schon zu einem erträglichen künstlerischen Niveau hindurchgerungen. Wir wandern langsam treppauf und treppab, beschauen Wand und Türen, Fenster und Möbel, wir bleiben vor den Bildern stehen und atmen mit Entzücken den Duft der Blume, die von fühlender Hand in eine edle Vase gestellt wurde. Hier und da stockte wohl unser Fuß, und nicht immer vermochte die kluge Stimme unseres Führes unsern Widerspruch zu bannen. Aber wir wissen ja: nicht zu blinder Gefolgschaft, sondern zu selbstständigem Mitleben und Mitschaffen wurden wir geladen. So mag unser Dank an ihn auch die wärmeren Akzente nicht vermeiden. Denn vielerlei Schönes und Ueberdenkenswertes hat uns sein Wort erschlossen.

Wenn es wahr ist, daß wir heute in den Anfängen einer neuen weltgeschichtlichen Periode stehen, so wird jedes literarische Dokument der Gegenwart, das die Gesamtheit unseres sittlich-sinnlichen Wollens zu ergründen sucht, dereinst als Quellenschrift vor den Richterstuhl eines reiferen geschichtlichen Urteils gerufen werden. Nicht jeder kann für die Zukunft wirken, aber jedermann wird mit Stolz das Zeugnis hinnehmen, daß man aus seiner Leistung das Verantwortlichkeitsgefühl eines solchen Chronistentums gespürt hat. Es scheint, daß das Buch, dem diese Zeilen gewidmet sind, sein mächtiges Programm in einer Weise vollenden wird, die ihm den Ehrennamen eines wahrhaften Kulturdokumentes zu sichern vermag. E. H.



ARCH. MAX HANS KÜHNE-DRESDEN • KAMINWAND EINER VORHALLE IN EIBAU

PORZELLAN VON SCHMUZ-BAUDISS

Das Kopenhagener Porzellan zeigte die feinen Reize der Unterglasurmalerei, die den Schmuck der Farben sich wie in das Material hineinversenken läßt.

Als Theo Schmuz-Baudiss nach Berlin berufen wurde, gab es in der Manufaktur nur jene schlimmen, überladenen Prunkstücke, die nicht aus dem eigenen Willen, dem Schaffen des Künstlers, sondern aus der Anlehnung an die alten Stile ihre Berechtigung entnahmen, wie sie noch jetzt zum größten Teil dominieren.

Für seine Zwecke benutzt Schmuz-Baudiss ein besonderes Material, das von Geh. Regierungsrat Heinecke erfunden ist. Diese Masse ist weicher und erfordert nicht die Höhe des Scharfbrennens, wie das sonstige Porzellan, wo hingegen allerdings ein verhältnismäßig geringes Ueberschreiten der Temperatur schon ein Zusammenschrumpfen zur Folge haben kann. Es wird dadurch eine Bereicherung der Farbenskala möglich. Ein kräftiges Rot, Zitronengelb und Braun kommen hinzu, Masse wie Farben haben einen warmen Ton. Das zarte, weiche Schimmern des Materials, das sehr lichtdurchlässig ist (daher auch die Verwendung zu Beleuchtungskörpern, Fensterteilen), gibt für die Farben einen schönen Untergrund, deren Nuancen es harmonisch aufnimmt.

Das Verdienst von Prof. Schmuz-Baudiss besteht darin, daß er mit diesen vorliegenden Mitteln Werke schafft, deren technische Herstellung bewunderungswürdig, deren künstlerische Haltung eigen ist. Er dreht oft das Stück selbst und formt aus freier Hand. Die Farbe wird nicht mit dem Pinsel,



THEO SCHMUZ-BAUDISS • PORZELLAN-ARBEITEN MIT UNTERGLASURMALEREI

AUSFÜHRUNG KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR CHARLOTTENBURG



THEO SCHMUZ-BAUDISS-BERLIN PORZELLAN-ARBEITEN MIT UNTERGLASURMALEREI
AUSFÜHRUNG: KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR CHARLOTTENBURG

sondern mit dem Zerstäuber aufgetragen, weil der Scherben porös ist und die Farbe stark aufsaugt, so daß der Pinselauftrag fleckig werden würde. Die Vorlage wird in die nachgebende Masse eingeritzt, so daß eine natürliche Abgrenzungslinie entsteht, an der sich, je nach der Richtung des Apparats, die Farbe beim Aufstäuben sammelt oder verflüchtigt. Die Farbe kann dann an einzelnen Stellen wieder abgekratzt werden, und ein neuer Auftrag kann erfolgen. Das Spiel der Farben wird dadurch reicher, abwechselnder. Durch richtiges Ueber- und Unterlegen der einzelnen Farbtöne können Mischwerte erzeugt werden, die von vornherein berechnet werden müssen, da sie sich erst im Ofen bilden. Vorher deckende Farben werden beim Schmelzen zu Lasurfarben. Die Ausbildung dieser Technik ist das besondere Verdienst von SCHMUZ-BAUDISS.

Aus diesem Umstand — daß der Künstler nur den Effekt vorbereiten kann, den der Brand, das Feuer nachher erst zur Vollendung bringt — ergibt sich die Schwierigkeit der Kunst. Unberechenbare Faktoren wirken im feinsten Maße bestimmend. Während die Form der Farbflecken unverändert bleibt, entstehen in den Werten neue Töne. Es ist also diese Methode der Unterglasurmalerei, die aus dem Material und den Mitteln erwächst, bei der das Feuer alle Gegensätze ausgleicht und letzterhand erst die künstlerische Einheit herstellt, wesentlich als materialgerecht zu bezeichnen, gegenüber anderen Arten, die doch nur Uebertragung der Prinzipien der Ueberglasurmalerei auf dieses Gebiet bleiben. Flüssig und weich schmiegen sich die Farben ineinander und trennen sich nicht vom Grund. Am höchsten stehen in dieser Beziehung die Wandteller mit den dekorativen Landschaften: Effekte, deren Sicherheit, Reichtum und Schönheit überraschen. Getreidefelder, Baumwipfel, Himmelausschnitte mit Luftstimmung in zartester Weichheit. Vor allem ist das lichtwechselnde Wolkenspiel, zartrosa, dunkelviolett und blau äußerst subtil und reizvoll. Nur manchmal hat man die Empfindung, als ob das Bildmäßige des Eindrucks das Material zu sehr beschwere; wie auch die Formen (bei den Vasen, Kannen usw.) und die Verwendung des Ornamentalen noch einer mehr dekorativen Ausbildung fähig wären. Es war die Aufgabe des Künstlers, die Manufaktur künstlerisch wieder auf eine achtbare Höhe zu bringen, so daß sie neben den anderen Betrieben im Modernen bestehen kann. Es wäre zu wünschen, daß die künstlerische Erneuerung sich nicht auf die Unterglasurmalerei beschränkt, sondern auch die Malerei auf der Glasur in ihren Bereich zieht. Dem Gebrauchsgeschirr würden damit neue Möglichkeiten eröffnet. Das Publikum, das hierfür in Betracht käme, wäre größer. Es braucht, wie man sieht, nur der rechte Künstler zu kommen, der die Sache mit eigenem Willen anfaßt.

ERNST SCHUR

AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908

Unter lebhafter Beteiligung der Geschäftswelt und der Künstler fand kürzlich im nördlichen Schrannenpavillon eine Vorbesprechung über das Thema »Galanteriewaren« statt.

Professor RIEMERSCHMID eröffnete die Versammlung mit einer Ansprache, in der er die Ziele und Wege der Ausstellung mit kurzen Worten kennzeichnete. Eindringlich und wiederholt betonte er vor allem, das eigene und wohlverstandene Interesse des Handels und der Industrie lege den Geschäftsleuten nahe, sich die Gedanken ernsthaft zu überlegen und zu eigen zu machen, welche der ganzen Ausstellung zu Grunde gelegt werden sollen. Der Weg zu einer vollkommenen Umwandlung des Geschmackes im Sinne einer gediegeneren, schlichteren Arbeitsweise sei einmal beschritten, und er werde gegangen werden. München habe es in der Hand, sich an die Spitze des Fortschreitens zu stellen und sich somit die ersten und reichsten Früchte dieser Entwickelung zu sichern. Unter anderem betrachte es die Ausstellung als eine wichtige Aufgabe, daß der großen Reihe von Artikeln, die unter dem Sammelnamen »Galanteriewaren« zusammengefaßt werden, eine erhöhte Aufmerksamkeit in geschmacklicher Hinsicht zugewandt werde. Sie müßten zum mindesten so behandelt werden, daß man sie als künstlerisch anständig bezeichnen könne. Von hier aus ging der Vortragende mehr ins einzelne. Anständig in diesem Sinne sei ein Gegenstand nur dann, wenn er auf alle Täuschungsabsichten Verzicht leiste, wenn er sich zu dem Material bekenne, aus dem er wirklich besteht, wenn er ganz im Geiste des Materials gedacht sei, und wenn er nur solche Ornamente trage, die die Hauptform des Ganzen unterstützen. Echt und gediegen, das solle in Zukunft auch das Leitwort dieser Branche sein. In der Einfachheit könne man niemals zu weit gehen, selbst die Nüchternheit sei dem schwindelhaften, lügnerischen Wesen vorzuziehen, das von rühmlichen Ausnahmen abgesehen, gerade den großen Geschäftszweig der Galanteriewaren bisher beherrscht habe. Was die Billigkeit angehe, die ja bei den in Rede stehenden Gegenständen stets erwünscht sei, so dürfe sie niemals auf Kosten der Gediegenheit erzielt werden. So ließen sich beispielsweise bei kluger Verwendung der Farbe höchst reizvolle Wirkungen erreichen, die wenig kostspielig sind, ohne gegen den obersten Grundsatz der Echtheit zu verstoßen. Der Redner schloß mit einem erneuten Appell an die Geschäftswelt. Die Ausstellung sei ein Versuch, mit großen Mitteln unternommen. Versuchsweise sollte sich der Handel daran beteiligen und wenigstens neben dem bisher geführten auch das Neue, Gute zu Wort kommen lassen. Der Erfolg, das sei mit Sicherheit anzunehmen, werde nicht auf sich warten lassen. — Der zweite Redner, Rechtsrat DR. KÜHLES, betonte nachdrücklich, daß gerade aus geschäftlichen Gründen die regste Beteiligung an der Ausstellung und das allseitige Eingehen auf ihre Ziele geboten sei. Nur dann könnten auch die kulturellen Absichten des Unternehmens, das auf eine gesunde, volkstümliche, demokratische Organisation des Kunstgewerbes abziele, erreicht werden.

Nach der Diskussion, die erkennen ließ, daß die Worte der Redner vollstem Verständnis und lebhaftem Interesse begegnet waren, legte Architekt DR. WENZ dar, in welcher Weise die Ausstellungsleitung den Verkehr zwischen Geschäftsleuten und künstlerischen Mitarbeitern regeln wolle. Allwöchentlich werden an die Geschäftswelt Zirkulare hinausgegeben, die ein Verzeichnis von geeigneten künstlerischen Hilfskräften enthalten; ebenso erhalten die angemeldeten Künstler regelmäßig Nachweise von Firmen, die das Bedürfnis nach künstlerischer Mitarbeit geäußert haben. — Schon jetzt läßt sich erkennen, daß das Ausstellungsunternehmen in der Geschäftswelt und unter den Künstlern eine außerordentlich rege und verständnisvolle Anteilnahme gefunden hat.

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



PROF. ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN „ROSEN“



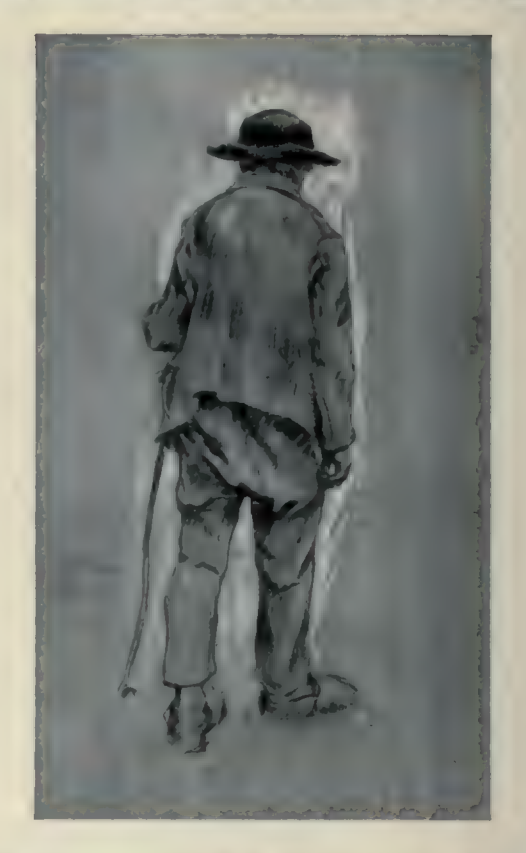
ADALBERT NIEMEYER

Wirft man einen Blick auf die Entstehung und Verbreitung eines älteren Stiles, dessen Entwicklung für uns genau verfolgbar ist, etwa des Rokokos, so überrascht seine verhältnismäßige Einheitlichkeit. Gewiß machen sich die Unterschiede des Talentes geltend. Man denke beispielsweise nur an die Kluft, die einen OPENORT von einem CUVILLIER trennt, oder an die Schöpfungen dieses Zwerges mit der Feuerseele und an die Musterbücher der Augsburger Zeichner. Aber im ganzen begegnet uns doch ein ziemlich gleichartiges Bild. Wie anders bei der Kunst der Gegenwart. In ihr verursacht der inzwischen mächtig fortgeschrittene Subjektivismus eine unerhörte Mannigfaltigkeit. Von dem Augenblicke an, da die führenden Geister kühn und entschlossen mit der Ornamentik und dem Ziergeist der historischen Stile gebrochen hatten, trat für die neuen Probleme mit einem Male eine erhebliche Schar ausgeprägter Individualitäten auf den Plan, fast jede gepanzert mit einer Spezialtheorie, die der Logik, der Maschinenkunde, der Tiefe des Gemütes oder der Physik entnommen war. Die merkwürdigsten Gegensätze wirkten nebeneinander: märchentiefe, unerschöpfliche Erfinder und trockene Ingenieure, Leute, die das Wesen der bildenden Kunst im Reden erblickten, und prächtig sich entwickelnde Arbeiter, die mit jedem Werke reifer wurden; hier herrschte die Linie mit dem neuseeländischen Knick, dort ein ganz und gar silhouettenschwaches Ornament, oder es ward völlig beseitigt und ersetzt durch einen farbigen, quadratisch geformten Fleck. Eine andere Gruppe wieder ward nicht müde, die Unzulänglichkeit ihrer Leistungen durch Hervorhebung ihrer Materialgemäßheit und Konstruktivität zu verhüllen. Kurz, der Bahnbrecher waren es nur allzuviele. Und nur wenige dieser Heilande hatten keinen literarischen Johannes, der, mit Morgenwitterung begabt, den kleinsten Ateliereinfall in ein zukunftsschwangeres System verwandelte.

Etwa fünf Jahre lang hörte man beinahe jeden Monat einen anderen Meister zum Propheten ausrufen. Was sie schufen, war Sturm, was sie erzeugten, Verblüffung. Die behäbigen Gegner, die Fanatiker der Vergangenheit, hatten gute Tage. Sie saßen an den Quellen und lehrten die jungen Leute, daß der Diebstahl an den historischen Formen den ruhigen, über die Tagesmode erhabenen Künstler ziere und allein mit Aufträgen belohnt werde. Ummauert von ihren Formenschätzen und Skizzenbüchern, die oft großen Elsternestern glichen,

saßen sie in ihren Bibliotheken unter ihren alten Sachen, machten sich lustig über die neuen Torheiten und bestärkten die Staatsgewalten in ihrem natürlichen Widerstand gegen alles Neue.

Aber die Zeiten änderten sich. Denn die Jugend ist unbesiegbar. Um das Jahr 1900 herum begann allmählich eine größere Ruhe. Das Phantasiemäßige trat vorerst etwas in den Hintergrund. Es hieß bei den Besonnenen, die ihre augenblickliche Arbeit durchaus nicht überschätzten: zuerst müsse man wieder den Sinn für die Einfachheit der Grundformen erzielen, bevor man an einen ornamentalen Stil gehe; man solle den Bürger einen Bürger sein lassen, ihm die fürstlichen Allüren benehmen und ganz besonders allen falschen Prunk beseitigen — die üble Nachwirkung des kapitalistischen Aufschwungs der mittleren Kreise. Das war vollauf berechtigt. Denn es war die Zeit, wo trotz der herrschenden Individualitäten der allzeit wache Unternehmergeist durch Industriezeichner dritten und vierten Ranges das übelste der Uebel, den „Jugendstil" emporbrachte, die geschmacklose Ausschlachtung und Verschlechterung dessen,



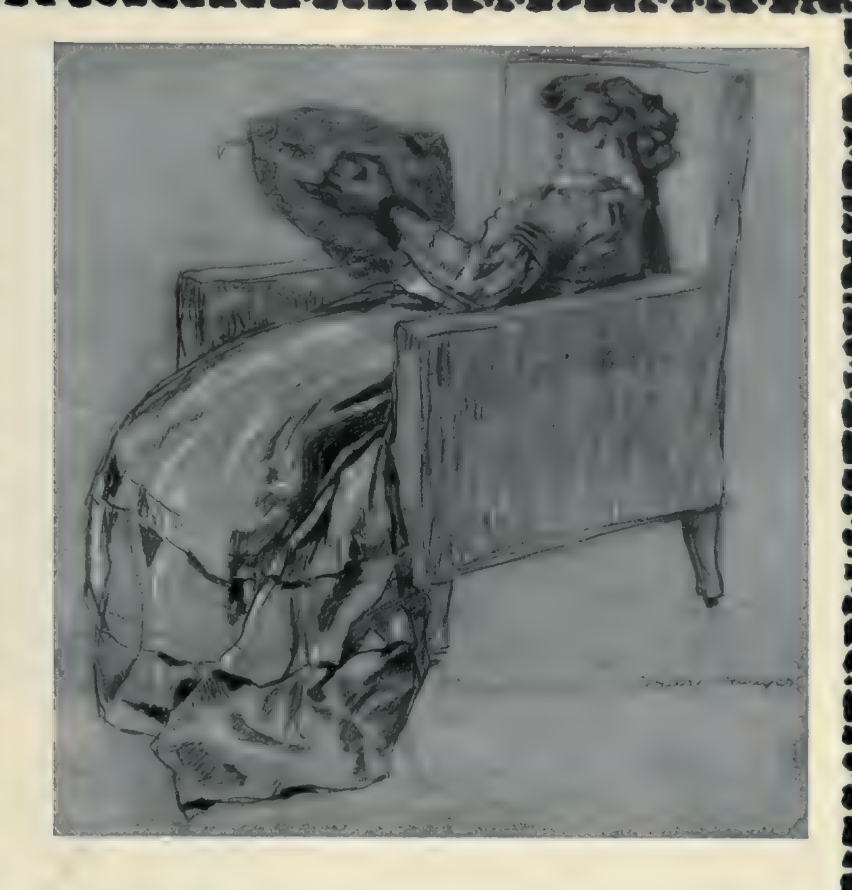


was fröhliche Künstlerlaune, oft in ganz anderem Sinne, auf das Papier geworfen hatte.

In diese günstige Reinigungsperiode fielen die Anfänge des Mannes, von dessen neuesten Arbeiten dieses Heft einige Proben gibt. Bei diesen Abbildungen wolle man aber beachten, daß sie die Farbe vielleicht mehr entbehren als andere ähnliche Werke, bei denen der koloristische Klang und seine Harmonie keine so wichtige Rolle spielen als eben bei diesen Arbeiten.

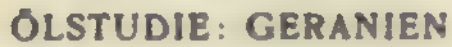
Adalbert Niemeyer, der heute 40 Jahre ist, kam von der reinen Malerei her. Er gehörte zu den Gründungsmitgliedern der Münchener Secession, und seine Bilder waren seit langem bekannt und geschätzt. Was ihm, einem geborenen Westfalen, die heimische Akademie in Düsseldorf nicht hatte geben können, als er nach mühsamen Gymnasialjahren sie von 1884 bis 1888 besuchte, nämlich den Zusammenhang mit den modernen Bestrebungen, das suchte er Ende der achtziger Jahre in der Akademie Julian in Paris. Ihre Internationalität hat seine Anlage verfeinert und geläutert. Die individuelle Erneuerung des Farbensinnes, den Kernpunkt der Modernität, erreichte er in den ozeanischen Gegenden Hollands, der schimmernden Luft

Belgiens und in der feuchten Atmosphäre Englands. Es dürfte nicht allzuviel Künstler geben, die ihren Horizont in so erfolgreicher Weise erweitern konnten, wie er. NIEMEYER sah sich nicht bloß im Norden um, er sog auch die Schönheiten Italiens, die Farbenpracht des Orients, die Formenwelt Griechenlands in sich. Diese Bereicherungen seines Innenlebens haben aber — ein Beweis für die Stärke seiner Natur — sein ursprüngliches Empfinden nicht in fremde Bahnen gelenkt. Es wurde nur differenzierter und sicherer in sich selbst. Wenn man seinen Landschaften von mäßigem Format seinen Interieurs in den Ausstellungen begegnete, hielt man vor ihnen still. Es war, als ob von irgendwoher ein feiner Geigenton durch die Lüfte striche; man verspürte einen Hauch persönlicher, vornehmer Kultur. Das lärmte nicht und schlug keine Fenster ein, verschaffte auch keinem Kunstschreiber Material für klangvolle Artikel; aber es waren Bilder, mit denen man gerne zusammenleben wollte, die sich nicht jeden Augenblick dem Beschauer aufdrängten, sondern auch zu Zeiten still an den Wänden warteten, bis ihr Besitzer sich wieder einmal mit ihnen zu unterhalten Lust hatte. Und wer den sprudelnd lebendigen, vom modernsten Gesellschaftsleben angezogenen, heiteren Künstler kannte, der wußte außerdem, daß er ein Lebenskünstler war, daß er aus wenigem etwas Reizendes zu machen und mit geringen Mitteln Behaglichkeit und Frohmut zu verbreiten wußte.

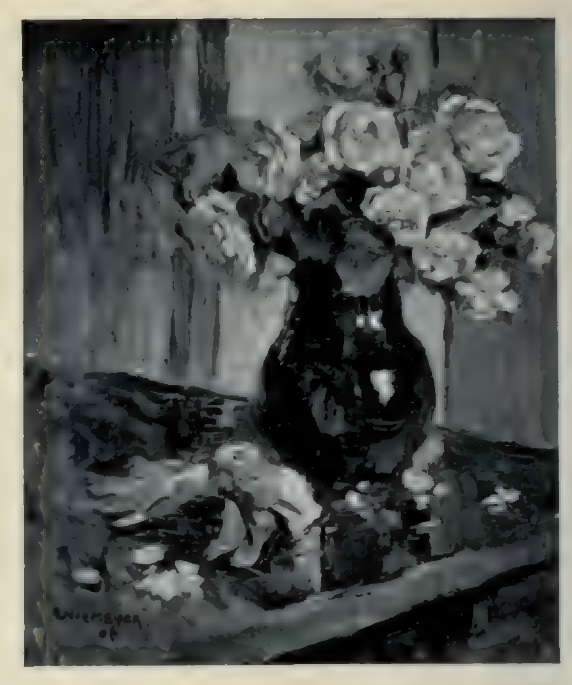


Diese Grundzüge erhielten sich bei NIEMEYER, als er sich zur Raumkunst wandte und noch als Dreiunddreißiger bei Schreiner und Schmied, beim Ziseleur in der Glashütte und Porzellanformerei alle Handwerksmöglichkeiten, die er brauchte, erlernte. Kein Posaunenschall hat ihn verkündet, und mit keiner neuen Theorie kam er auf die Bühne gepoltert. Aber etwas umschwebte sofort seine anfangs ganz bescheiden auftretenden Arbeiten, um das ihn mancher beneidete, und das ihn von allen laut auf dem Markte Gepriesenen persönlich unterschied: eine unnachahmliche Verbindung von Liebenswürdigkeit und Geschmack. Es zeugte von einem guten Blick, daß KARL BERTSCH ihn neben WILLY VON BECKERATH — nicht für ein Konkurrenzunternehmen der „Vereinigten Werkstätten", — sondern für eine zweite Stätte für Wohnungseinrichtungen in München gewann, deren Zweck sein sollte, den Bürger für die neuen Bestrebungen zu gewinnen. Dazu eignete sich NIEMEYER in ganz besonderer Weise. Er, der soviel wirklichen Komfort und Luxus in ganz Europa gesehen und überall die natürlichen Bedingungen, denen er entsproß, erkannt hatte, konnte schon deshalb nicht auf das Seltsame und Üppige, das Fernliegende oder Doktrinäre ausgehen. Es lag ihm auch in seinem neuen Fache gar nicht zunächst daran, um jeden Preis aufzufallen, immerfort Unerhörtes, Schwüles, Ueberraschendes zu bringen. Auch er knüpfte, wie viele andere es damals taten, an jene Zeit an, da der Großvater die Großmutter nahm. Die Leute, die er bald einzurichten hatte, sollten es gut haben; die kleinen Freuden des Daseins,





ÖLSTUDIE: GERANIEN



ÖLSTUDIE: ROSEN

die uns, wenn wir aufrichtig sein wollen, durchaus nicht so unentbehrlich sind, als wir uns zuweilen glauben machen, wollte er vermehren und gleichsam still vergolden. Weil es NIEMEYER in sich hat, trifft er oft so äußerst glücklich, was im edlen Sinne gefällt, das Bedürfnis nach dem Heimlichen, Stillen, Bürgerlichen. Mag ihm das Dionysische fern liegen, wie alles, was nervenerregend in die Ferne schweift; dafür ist das Freundliche und Anspruchslose seine unumstrittene Domäne. Anfangs kaum beachtet, schritt er bald von Erfolg zu Erfolg. Die Sympathien flogen ihm förmlich zu. Denn mit dieser sympathischen Note geistreicher, lächelnder Liebenswürdigkeit hatte sich das Moderne bisher noch nicht vorgestellt. Tausende hat er zuerst zur Duldung und dann zur Liebe der neuen Raumkunst überredet. Mit seinen Möbeln, Vorhängen und Porzellanen, seinen Stoffen und Beleuchtungskörpern kann sich jeder umgeben; mit ihnen vermag der Gelehrte wie der Lebemann, der Philister wie der Raffinierte zu leben. Das ist das Geheimnis seiner Anerkennung bei den großen Ausstellungen in St. Louis, in Dresden, in Nürnberg und jetzt in Mannheim. In der herrlichen Mannheimer Jubiläumsausstellung fiel NIEMEYER die Aufgabe zu, die Privatgalerie eines vorbildlichen Mäcens moderner Kunst zu schaffen. Da lag die Gefahr nahe, den Raum, wie man es schon des öfteren und eben in den letzten Jahren erlebt hatte, so auszubilden, daß das Drum und Dran lauter sprach als die Kunstwerke, zu deren Aufnahme er dienen sollte. NIEMEYER vermied dies, aber auch das andere Extrem, durch kokette Nüchternheit der Umgebung den Beschauer aus der Stimmung zu reißen, in die ihn die Bilder versetzen sollten. So kann der Mannheimer Saal NIEMEYERS mit seiner braunvioletten diskreten Wandbespannung und den Perlen WHISTLERS und LIEBERMANNS geradezu als Muster bezeichnet werden, wie derartiges zu machen ist.

Allseitige Anerkennung bis hinein in die Kreise der unverbesserlichen Barockschwärmer erweckte seine unvergeßliche Auszierung der Theatinerstraße beim Münchner Schützenfest von 1906. Sie war die Spitze der mit vollem Recht berühmt gewordenen Dekoration der Stadt. In ihr erschien der Charakter des Festschmuckes, das Leichte, Spielerische, Vorübergehende, verbunden mit dem Erstaunlichen und Fröhlichen am meisten ausgedrückt. Die schwierige Frage des Materiales hatte er sehr findig gelöst; er ließ die massenhaften und zum Teil riesigen Kränze aus Hobelspänen herstellen, die kein großes Gewicht verursachten, sich mühelos schlangen und leicht einfärben ließen. Die ganze Straße

hatte er überflutet mit einem festlichen Orangegelb, das wundervoll zum blauen Himmel stand. Zierliche Lauben schmückten am Eingang die altersgrauen Gebäude aus dem 17. und 18. Jahrhundert; mächtige Kränze, von unsichtbaren Drähten gehalten, schwebten wie frei in der Luft. Unzählige lange Bänder flatterten fröhlich von den obersten Stockwerken bis zum Erdgeschoß. An einer Stelle wölbte sich ein gelbes Gitter, von dem wieder Kränze und Bänder herniederwehten, an anderen überspannten gefärbte Föhrenzweige, bekrönt von einem weißen Hirsch, die Straße und teilten sie in überschaubare Bilder ab. Wie sich nun durch diese Feerie, die nur ein geborner Maler erfinden konnte, die Krone des Festes, der unbeschreiblich schöne Fortunazug Fritz Erlers mit den bauschenden, gelben und dunkelvioletten Seidenbannern, den hellen Girlanden und den finsteren Bogenschützen bewegte — das wird allen, die das Glück hatten, es zu sehen, einer der eindruckvollsten Augenblicke ihres Lebens sein, und sein Andenken wird immer mit dem Namen desjenigen verknüpft sein, der den Schmuck der Theatinerstraße geschaffen hatte.

Aber was wollen im Grunde alle Erfolge in den Ausstellungen und im rasch vorüberrauschenden Festglanz besagen! Die neue Kunst muß sich dauernd da bewähren, wo sie eigentlich hingehört, im Schoße der bürgerlichen Familie. Und da liegt Niemeyers Reich. Neben der angenehmen fertigen Erscheinung, die durchaus auf den durch die Farbenrevolution des 19. Jahrhunderts errungenen Anschauungen beruht, und der graziösen Behaglichkeit zeichnet Niemeyers Anordnungen als entscheidend ein ganz besonders praktischer Sinn aus; er ist stark entwickelt, aber doch nicht so, daß die Logik unerbittlich bis über die Grenze hinaus verfolgt wird, wo die Kunst aufhört und der Maschinenbauer beginnt. Durch das Zusammenwirken dieser Eigenschaften hat er im Hausgerät geradezu einen Typus für das unauffällig Feine geschaffen, das durchweg praktisch ist und dennoch niemanden durch die Pose des Praktischen stört. Ein Tisch etwa, der mit Niemeyers Porzellanen gedeckt ist, wird nicht sofort das Gesprächsthema der Gesellschaft durch herausfordernde Formen auf das Kunstgewerbe und den Kampf des Alten mit dem Neuen lenken; aber niemand wird sich der stillen Freude an der Liebe und Sorgfalt entziehen können, womit auch das scheinbar Selbstverständliche und Gewöhnliche an diesen Geschirren ohne Prahlerei modern behandelt ist. Der Nymphenburger Porzellanfabrik kann man es zum Verdienst anrechnen, daß sie Niemeyer herangezogen, womit sie manche alte Sünde, das ewige Kopieren alter, gangbarer Muster und die allzulange, ihrer ruhmreichen Vergangenheit nicht entsprechende Vernachlässigung der Umbildungsbestrebungen des Kunstgewerbes wieder gut gemacht hat. Durch die Mitarbeit Niemeyers und anderer jüngerer Kräfte hat sie sich wieder Ansehen erworben — Ansehen und Erfolg. Denn Niemeyers Porzellane fanden ob ihrer Anmut und Einfachheit alsbald weite Verbreitung. Aehnlich erging es mit seinen Gläsern und Blumenkörben; sie sind wie seine Möbelvorlagen und Stoffe in die deutsche Familie eingedrungen und erobern täglich weitere Kreise.



ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN BLUMENLADEN J. v. HECKEL IN MÜNCHEN
DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN, G. M. B. H.



ADALBERT NIEMEYER BANK AUS PEDDIGROHR
AUSFÜHRUNG: JULIUS MOSLER, HOFKORBWARENFABRIK, MÜNCHEN



ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN

AUS DEM BLUMENLADEN J. v. HECKEL IN MÜNCHEN

AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN, G. M. B. H.



ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN SCHLAFZIMMER FÜR EIN LANDHAUS
DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN, G. M. B. H.

Neuerdings hat er neben Wohnungen und Restaurationen auch einige Läden eingerichtet, nachdem er schon auf der Nürnberger Ausstellung von 1905 gezeigt hatte, daß man auch Schuhwichse nicht unangenehm auszustellen brauche. Der saubere gefällige Papierladen von Führer und das Verkaufslokal der Fabrik für künstliche Blumen von Heckel in München zeigen seine Art im besten Lichte. Man kann sich kaum etwas Einladenderes und dabei Zweckmäßigeres denken.

Bemerkenswert ist es, daß NIEMEYER, der mit der reinen Werkform begann, jetzt nach sieben Jahren den Geschmack für genügend gereinigt und den Augenblick für gekommen hält, allmählich wieder ein kleines Ornament einschlüpfen zu lassen. Die Zeit dürfte allmählig nahen, wo sich die gerade Linie um jeden Preis und das Quadrat langsam erschöpfen und nicht mehr genügenden Reiz bieten. Möge dann das Ornament so kräftig und gesund weiterwachsen, wie es hier bei NIEMEYER jetzt beginnt.

PROF. KARL MAYER

KOMFORT*)

Der Wiener Dichter PETER ALTENBERG, der es liebt, die Ergebnisse seiner Empfindungen und Gedanken paradox zuzuspitzen, hat einmal geschrieben, er könne Charakter und Geschmack eines Menschen an dessen Spazierstock erkennen. Wenn man diesen Gedanken, in dessen Witz eine unzweifelhafte Wahrheit enthalten ist, und der übrigens in unvergleichlicher Weise von GOTTFRIED KELLER in seinen John Kabys- und Züs Bünzlingestalten schon vorweggenommen worden ist, verfolgt, wenn man versucht, die Art einer Persönlichkeit aus dem zu konstruieren, was ihr den Begriff Komfort ausmacht, so wird man ein Bild erhalten, das wenigstens in vielen äußeren Zügen stimmt.

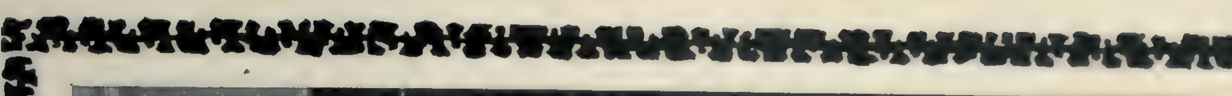
*) Wir entnehmen dieses Kapitel mit Erlaubnis des Verlags dem im vorigen Heft (Seite 472 u. f.) besprochenen und empfohlenen Werke: ›Moderne Kultur‹. Ein Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks. Herausgegeben von Prof. Dr. ED. HEYCK. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

A. NIEMEYER • SCHLAFZIMMER AUS MAHAGONI • DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN





ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN • BÜFETT U. SOFAECKE AUS EINEM SPEISEZIMMER (VGL. SEITE 491)



ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN SPEISEZIMMER AUS NATURFARBIGEM EICHENHOLZ (VGL. SEITE 490)
DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN, G. M. B. H.





ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN SPEISEZIMMER UND KREDENZ DARAUS
DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN, G. M. B. H.



Das Ergebnis wird in den meisten Fällen ziemlich trostlos sein, denn von dem, was das Wort Komfort umschreibt, hat der Deutsche noch kaum eine Ahnung. Zum Komfort gehört eine gewisse Wohlhabenheit des Einzelnen und der ganzen Nation. Darum sind uns die älteren Kulturnationen, England und Frankreich, in so vielen Dingen der Lebensführung überlegen. Aber der Reichtum allein tut es auch nicht. Daneben ist eine aristokratische Gesinnung nötig, ein starkes Selbstbewußtsein; die ästhetische Lebensform einer Person oder eines ganzen Standes muß tief im Empfinden wurzeln. Parvenütum irgendwelcher Art, selbst das geistige, schließt das Verlangen nach Komfort aus. Dieses Verlangen setzt vielmehr die selbstsichere Ruhe voraus, und während der eingebildete Geschmack des Parvenüs zum leeren Schmuck, zum Dekorativen greift, wählt der Aristokrat nach sachlichen Gründen; er fordert das Sein, wo jener den Schein vorzieht. Denn auch im Ueberflüssigen — und die Hälfte dessen, was zum Komfort gehört, ist überflüssig — kann man sachlich und logisch sein und von jener Aesthetik ausgehen, die wir im modernen Interieur kennen gelernt haben. Die Freude am guten Material,



ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN • AUSSTELLUNGSRAUM DER KGL. BAYER. PORZELLAN-MANUFAKTUR NYMPHENBURG

an der zweckvollen unauffälligen Form, von der man sicher sein kann, daß sie einem wohl zu Gesicht steht, die unauffällige Gediegenheit der Arbeit: über solche Eigenschaften muß sich freuen, wer von einem Bedürfnis nach Komfort sprechen will. Und zwar muß diese Geschmacksrichtung mit der Person eins geworden sein, darf sich nicht mehr als bewußter Wille äußern, sondern nur als Natur gewordene Empfindung.

Wir haben in Deutschland schon Kunstfreunde und über den Durchschnitt gebildete Menschen genug, die sich, überzeugt von den hier erklärten Prinzipien, ein modernes Haus bauen lassen, das dem Fremden den allerbesten Eindruck macht und vom Besitzer das Beste denken läßt. Dieser selbst paßt aber nicht recht in sein Heim hinein, ist beständig bei sich selbst zu Gaste und kann mit den Formen seiner Häuslichkeit nicht verwachsen. Intellektuell ist er überzeugt von allem, was ihn umgibt, de facto sträuben sich aber seine Gewohnheiten dagegen, und er fühlt sich zwiespältig und unbehaglich, ohne es doch zugestehen zu wollen. Ein solcher Mangel — denn so muß man es doch wohl nennen — ist nur durch jahrelange Selbsterziehung zu heben; wenn einem das ästhetische Empfinden erst zur zweiten Natur geworden ist, stellt sich das Bedürfnis nach Komfort von selbst ein.

Diese innere Kultur fehlt auch den meisten unserer Nutzkünstler noch. Das kommt: sie sind oft als starke Begabungen aus dem Volk hervorgegangen, und indem sie nun für die wohlhabenden Gesellschaftsschichten das Haus bereiten, kennen sie vielleicht deren Bedürfnisse, ja können sogar diese Bedürfnisse ästhetisch veredeln; nur die Art des Genusses, die Nuance der aristokratischen Vornehmheit bleibt ihnen fremd. In Ländern wie England, wo der Besteller tatsächlich in den meisten Fällen ein Gentleman ist, lehrt dieser durch seine Forderung den Künstler allmählich das, worauf es ankommt; bei uns aber sind solche Besteller sehr selten, weil unser Adel einflußlos, arm und dem modernen bürgerlichen Geiste fremd ist, und weil das Bürgertum es zu einer festen Lebensform noch nicht gebracht hat. Den Unterschied spürt man deutlich im Wesen der Künstler; VAN DE VELDE hat vielleicht den feinsten Sinn für Komfort, in diesem Belgier fließt das Blut alter Kulturen, sein Velasquez-Kopf deutet auf Rasse; auch unser PETER BEHRENS mit der nieder-

ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN KUPFERNER WANDBRUNNEN MIT BEMALTEN KACHELN

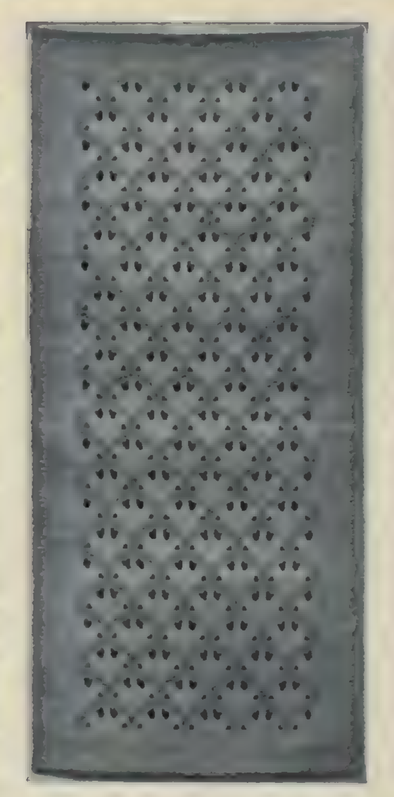


PORZELLAN-ARBEITEN AUSFÜHRUNG: KGL. BAYER. PORZELLAN-MANUFAKTUR NYMPHENBURG



ADALBERT NIE-
MEYER - MÜNCHEN
PORZELLAN-ARBEI-
TEN

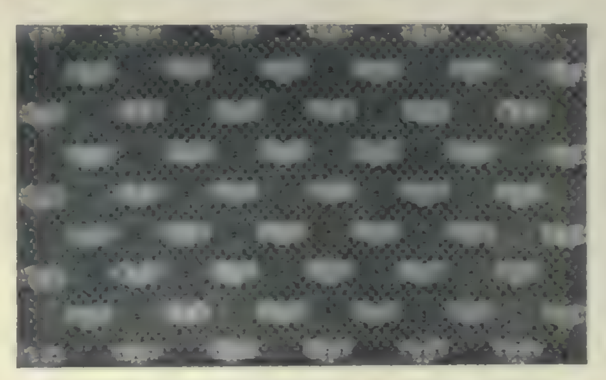
AUSFÜHRUNG:
PORZELLAN-MANU-
FAKTUR NYMPHEN-
BURG



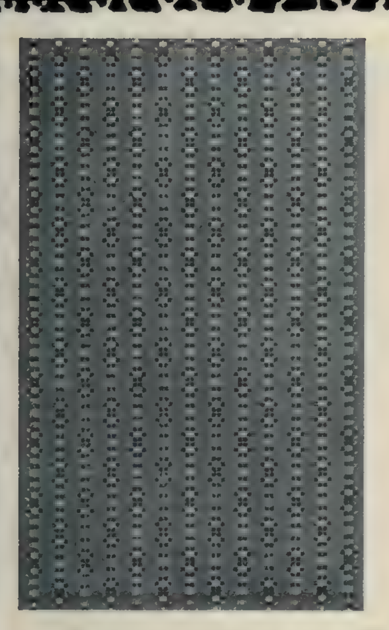
deutschen Senatorenvornehmheit hat das rechte, wenn auch durch Kunstprinzipien etwas vergewaltigte Gefühl für den Komfort großen Stils. Nutzkünstlern dagegen, wie PANKOK, GRENANDER oder OLBRICH, gelingt wohl das Bequeme, Elegante, sogar zuweilen das raffiniert Luxuriöse, aber doch nicht so das Komfortable.

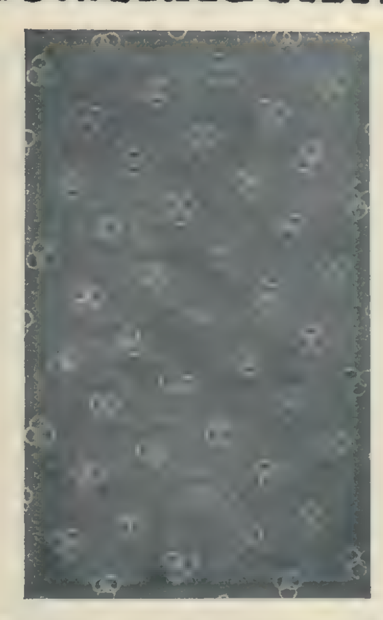
Uebrigens ist Wohlhabenheit für den einzelnen nicht unbedingt nötig zum persönlichen Komfort. Man muß bei beschränkten Mitteln nur auf vieles verzichten, was angenehm zu besitzen ist. Es kommt im wesentlichen darauf an, die nützlichen und notwendigen Dinge nach den Bedürfnissen einer aristokratischen Kultur zu wählen. Eine Uhrkette zu tragen, ist nicht notwendig; aber es ist notwendig, nicht eine mit Anhängseln und Spielereien verzierte über die Weste zu spannen. Der Spazierstock kann besser fehlen, als daß die mit modernen Ornamenten bedeckte silberne Krücke den Besitzer in seinen ästhetischen Empfindungen entlarvt. Daß man solche Dinge bei uns so selten in einfacher vornehmer Form kaufen kann, ist das Zeichen unserer Rückständigkeit. Je wohlfeiler ein Stück ist, desto mehr ist es verziert, und die wirklich guten Gegenstände sind teuer und meistens immer noch fremden Ursprungs.

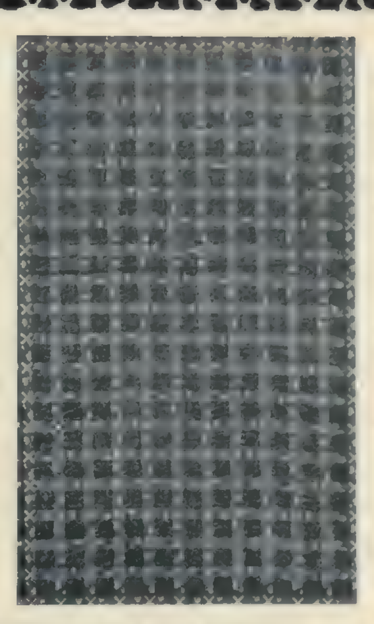
Wie muß man nicht die Läden durchstöbern, bis man einen einigermaßen einfachen, praktischen und schönen Lampenschirm findet, wie lange dauert es, bis die Badezimmer in den Neubauten die notwendigsten Bequemlichkeiten erhalten, wie verhältnismäßig selten sind noch — abgesehen von den rein „künstlerischen“ Arbeiten — solide, schlichte Metallgegenstände, Aschbecher, Speiseservice, Glassachen und dergleichen. Lederstühle ohne eine daraufgepreßte Schnörkelschablone gibt es wenige. Ein komfortables Reiseetui ist kaum zu bezahlen, weil nur das teuerste Material einfach verarbeitet wird. Der Fabrikant weiß, daß einfache Sachen nur von den ganz Wohlhabenden gekauft werden; die Hauptnachfrage will „geschmückte“ Basarware. In der Konfektion ist der englische Herrenstoff noch immer der vornehmste, und trotz aller Anstrengungen hat das ominöse Wort „billig und schlecht“ für das deutsche Fabrikat noch Geltung. Wenn es sich nicht gerade um Entwürfe eines der berühmten Nutzkünstler handelt, ist selbst in den verständigen Arbeiten — die ja erfreulicherweise täglich in größeren Quantitäten und in besserer Qualität entstehen — stets doch eine Nuance erhalten, die den gebildeten Geschmack unangenehm berührt. Und wenn die Hauptstücke einer vernünftigen Interieureinrichtung zusammengebracht sind, wenn der Bewohner ganz glücklich über



ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN • TEXTIL-ARBEITEN
AUSFÜHRUNG: HAHN & BACH, MÜNCHEN



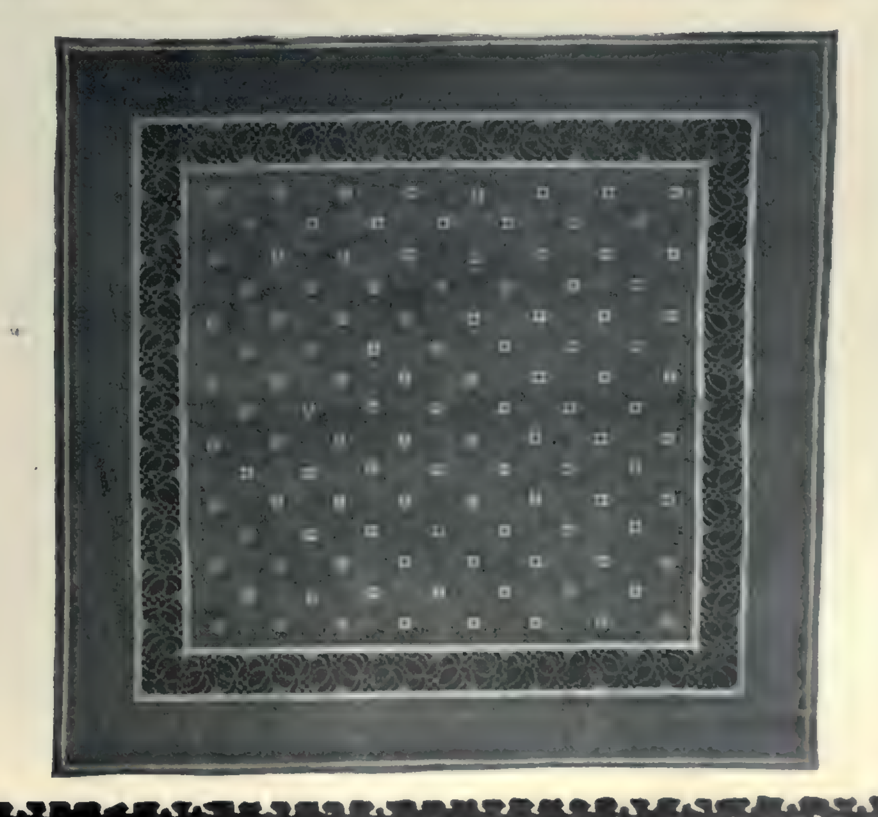




ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN • MÖBEL- UND WANDSTOFFE • BEDRUCKTES LEINEN UND TEPPICH
AUSFÜHRUNG: HAHN & BACH, MÜNCHEN

das Ergebnis ist, so wird er finden, daß eine neue Schwierigkeit anhebt, wo es nun gilt, alle die kleinen Dinge des täglichen Gebrauchs, die Blumentische, Karaffen, Wasserflaschen, Teeapparate, Schirmgriffe, Handspiegel, Papierkörbe, Nähkästen usw. zu suchen.

Nehmen wir als Beispiel den Schreibtisch. Es gibt einige gutgeformte Schreibzeuge in Bronze und gebranntem Ton. Doch sind es mehr oder weniger Kunstgegenstände. Ganz einfache, durchaus praktische Schreibtischgarnituren sind äußerst selten. Hervorgehoben



muß jedoch werden, daß es neuerdings billige, durch klare Zweckmäßigkeit komfortable Tintenfässer aus glattem Schmiedeeisen gibt. Sonst hat man zwar sehr kostbare Tintengefäße, wo ein Lindwurm den Deckel behütet oder eine Nixe sich rund herumschlingt, aber das ist mehr für das Schaufenster als für den Gebrauch. Dann das Schreibpapier. Will man eine bessere Qualität, so wird man im Laden gefragt: „Wünschen Sie englisches?“ Und will man einen Briefkopf oder ein Monogramm haben, so ist man hoffnungslos den konventionellen Schnörkeln der Lithographengehilfen ausgeliefert. Hier wäre eine Gelegenheit zum Dilettieren von selbst gegeben. Ein gutes Monogramm, das wirklich ornamental wirkt, zur



persönlichen Schriftstärke und zum Schriftcharakter in Beziehung steht, sollte sich jeder Gebildete selbst zeichnen können. LEMMEN und andere Künstler haben die schönsten Vorbilder gegeben. Ein künstlerisch gestalteter Briefbogen hat etwas Anregendes, Reinliches und sehr Vornehmes. Wenn das Monogramm und der Schriftsatz gut im Raume stehen, wenn Spiegel und Rand gute Verhältnisse zeigen, es kostet nicht mehr Zeit, so liest man einen Brief noch einmal so gerne und kommt dem Inhalt mit viel mehr Achtung entgegen. Dieselbe Kleinkultur sollte überall da angewandt werden, wo es sich um Exlibris, Stempel, Medaillen oder dergleichen handelt. Dieses letzte Gebiet ist freilich auch offiziell

ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN — WANDSCHRANK AUS DEM LADEN FRITZ FÜHRER
DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN, G. M. B. H.



ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN — LUXUSPAPIER-LADEN FRITZ FÜHRER, MÜNCHEN

DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN, G. M. B. H.



ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN

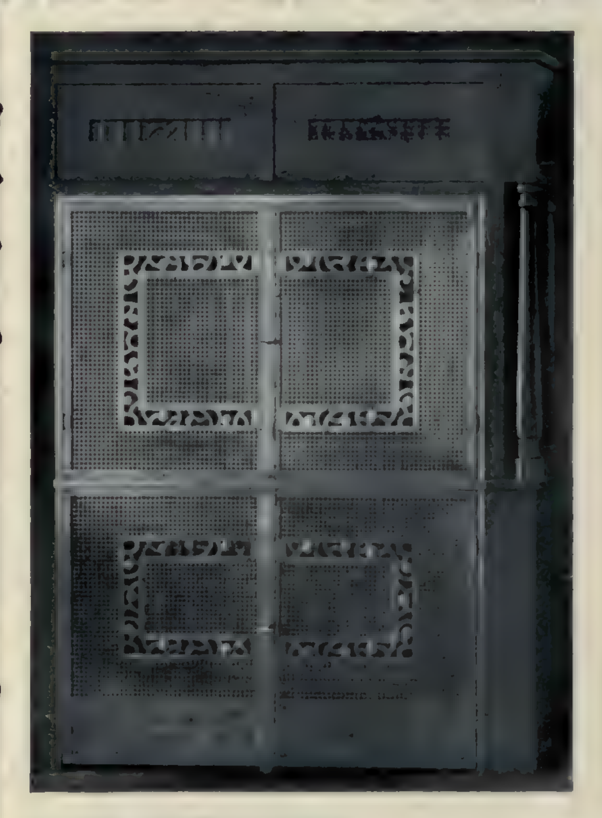
AUS DEM LUXUSPAPIER-LADEN FRITZ FÜHRER, MÜNCHEN

DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN, G. M. B. H.



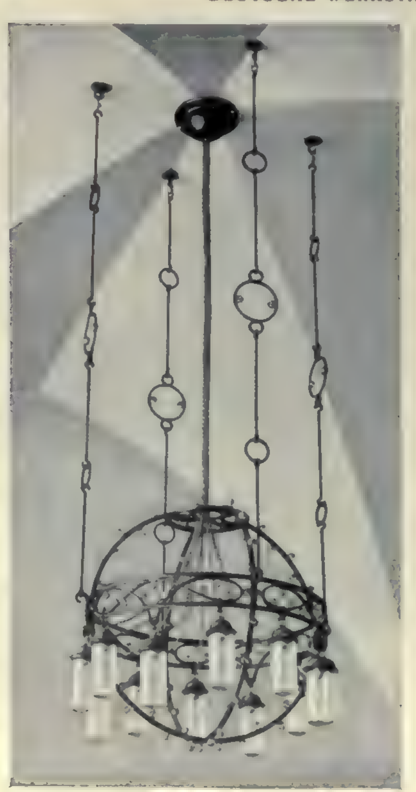
ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN — AUS DEM LUXUSPAPIER-LADEN FRITZ FÜHRER, MÜNCHEN

DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN, G. M. B. H.



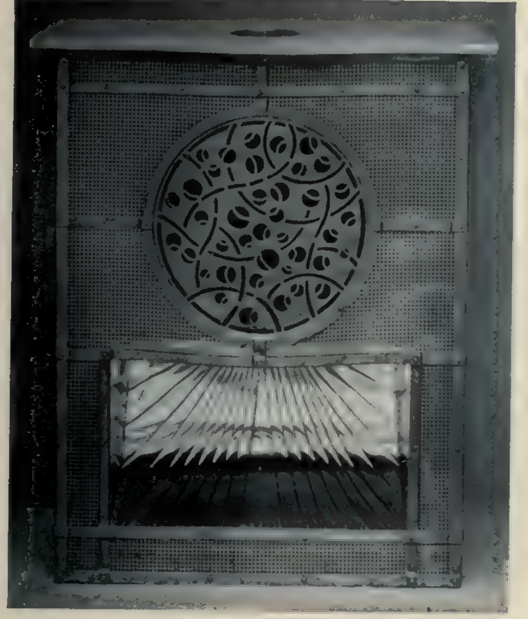


ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN — AUS DEM LADEN FRITZ FÜHRER, MÜNCHEN
DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN, G. M. B. H.

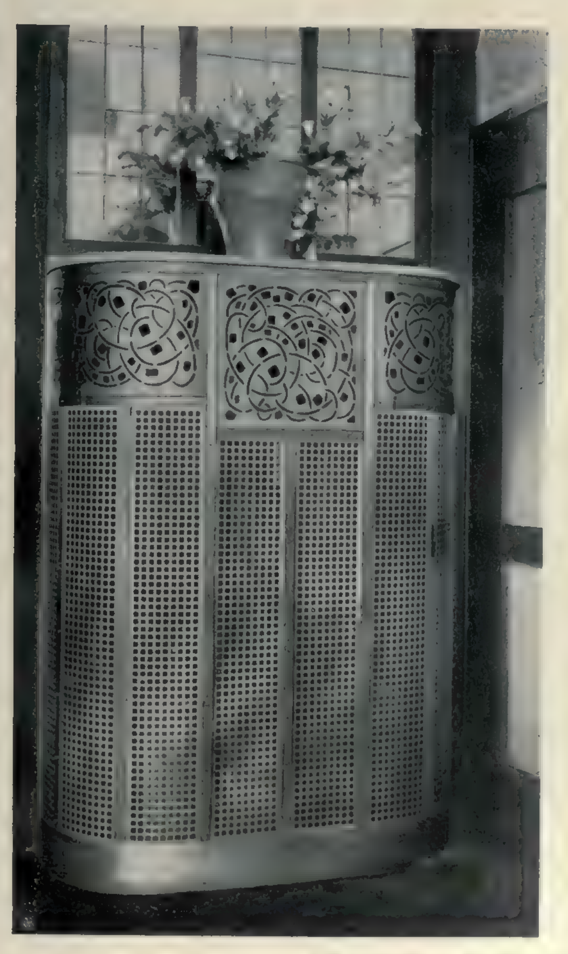


furchtbar vernachlässigt worden, was nirgends mehr zum Ausdruck kommt als in den Zeichnungen unserer Postwertzeichen und den Prägungen unserer Geldstücke. Wer alte ägyptische und griechische Münzen betrachtet und Gefühl dafür hat, mit welchem Raumgefühl der kleinste Kreis gefüllt worden ist, muß mit Entsetzen auf die absolute Unfähigkeit unserer Zeit blicken. Der einzige Anlauf, der gemacht worden ist, den Verfall aufzuhalten, ist von Frankreich ausgegangen, das auch den Versuch ästhetisch wirkender Geldsorten gemacht hat. Künstler wie CHARPENTIER, CHAPLEIN, ROTY und andere haben dort entzückende Porträtmedaillen und Plaketten gemacht und eine hohe Kunst an solche Kleinigkeiten verschwendet. Sie sind aber immer noch ohne genügende Nachfolge geblieben, so daß der Privatmann, der auf diesem Punkte mit seinem Dilettantenlatein zu Ende ist,











ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN • GASÖFEN, HEIZKÖRPERVERKLEIDUNG UND OFENSCHIRM

DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN, G. M. B. H.



ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN TAFELGLÄSER MIT GOLDAUFLAGE
AUSFÜHRUNG: BENEDIKT VON POSCHINGER, OBERZWIESELAU

nur mit großen Umständen ein gutes Modell für Stempel finden kann.

Die Zahl solcher Beispiele ließe sich noch unendlich vermehren. Viele werden es schon gespürt haben beim Einkauf, vor allem die Frauen, denen das Aristokratische in Dingen der Aesthetik mehr angeboren ist, und die einen ausgesprochenen Sinn für verständigen Komfort haben. Helfen kann auch hier nur der steigende und fortgesetzte Zwang der Nachfrage. Denn die Nachfrage, das ist der Geldbeutel, und dem allein unterwerfen sich der Fabrikant und der Händler, während die ideale Forderung am Profitbedürfnis wirkungslos abprallt. Es wird viel zu wenig davon Gebrauch gemacht, durch Widerspruch im Laden gegen die schlechte Ware zu agitieren, wofür der Gebildete schon eine ruhige, sogar wortlose Form finden wird. Zur Konstituierung der Nachfrage ist aber die ästhetische Selbsterziehung Voraussetzung. Damit das Bedürfnis nach dem Komfort im besten Sinn entsteht, ist es nötig, daß man innerlich mit sich selbst im klaren ist, und daß man das Falsche zu vermeiden versteht.

KARL SCHEFFLER



A. NIEMEYER • LADENSCHILD IN KUNSTVERGLASUNG

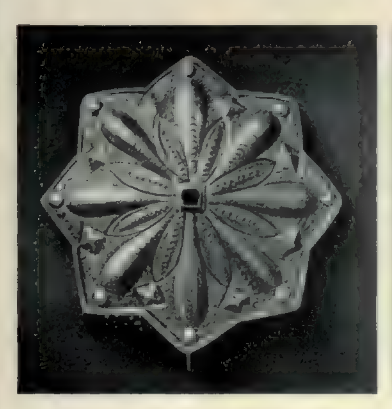
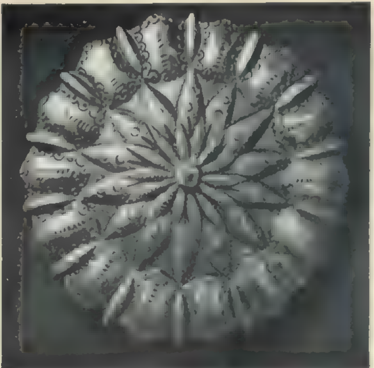


DIE NEUE ZÜRICHER KUNSTGEWERBESCHULE

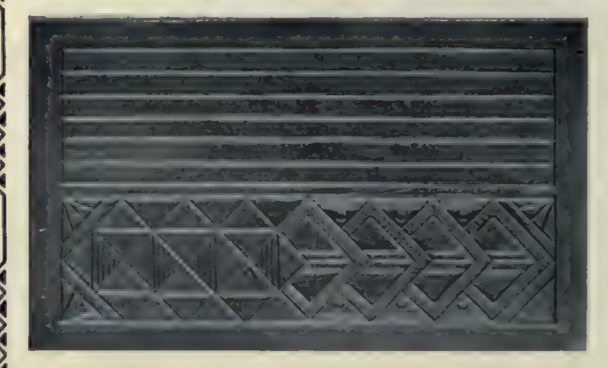
Die Evolution auf dem Gebiete der dekorativen Kunst, die vor zehn Jahren auf dem Kontinent begann, hat in letzter Zeit einen solch allgemeinen Niederschlag auf fast alle Gebiete der Gewerbekunst bewirkt, daß kaum eines derselben davon gänzlich unberührt geblieben ist. Das allgemein gewordene Empfinden, allem zweckmäßige Schönheitsformen verleihen zu sollen, führt zu dem Streben nach einer ästhetischen Einheit, welche die mannigfaltigen Versuche persönlicher Originalität nach und nach in den Hintergrund drängen wird. So entfaltet sich die neue Gewerbekunst auch gerade da am vorteilhaftesten, wo Form und Verzierung aus den einfachsten Grundsätzen heraus entstehen, besonders wo die Ersteren sowohl für Handwerk als für Maschinenarbeit aus der Technik heraus entwickelt sind und noch das Gepräge der Werkzeuge zeigen. Jeder Gewerbezweig wird somit seine eigene bestimmte Formensprache haben. Die Kunstgewerbeschulen dürfen daher nicht mehr wie früher Kunstschulen oder vorwiegend Zeichenschulen in akademischem Sinne sein, sondern sie werden Pflegestätten sein müssen für praktische Gewerbekunst, deren ästhetische Leitung und Beeinflussung künftighin von derartigen Anstalten ausgehen dürfte.

Die Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich besteht seit 1878 und wurde 1906 vollständig reorganisiert. Es ist dies die erste Kunstgewerbeschule, welche von Grund aus umgestaltet wurde, da sie über ein gänzlich neues Lehrerpersonal mit Direktor Prof. J. DE PRAETERE an der Spitze verfügt, während jeder Lehrer, aus der Praxis berufen, die neue Kunstrichtung vertritt. Die Anstalt wurde vorwiegend mit Werkstätten-Betrieb eingerichtet und zwar unter Berücksichtigung ausgesprochener Gewerbezweige wie Möbelbau, Metalltechnik, Weberei, dekorative Malerei und graphische Kunst. Auch werden in besonderen Kursen Lehrlinge aufgenommen, um für die spätere Weiterbildung an der Schule einen guten Grund zu legen. Eine allgemeine Klasse für Zeichenunterricht, d. h. Naturstudien, Aktzeichnen etc. vermittelt dem Schüler die zeichnerische Ausbildung, während in Abendkursen für die Fortbildung von Gehilfen Fürsorge getroffen ist.

Durch einen methodischen Lehrgang wird


SILBERNE BROSCHEN UND GÜRTELSCHLIESZE






LEHRGANG FÜR ZISELIERARBEITEN




EINFACHE TREIBARBEITEN





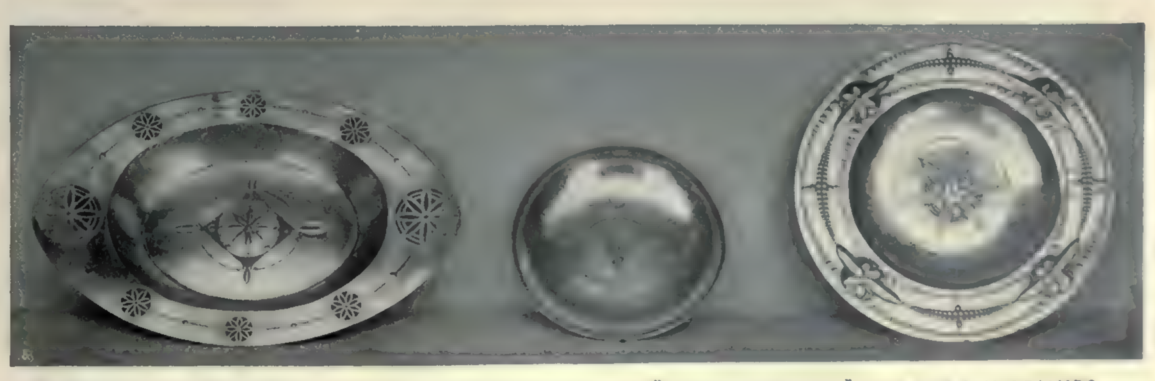
WERKSTÄTTE FÜR METALLTECHNIK • ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON SCHÜLERN DES I. HALBJAHRS



LEHRGANG FÜR FORM-TREIBARBEIT







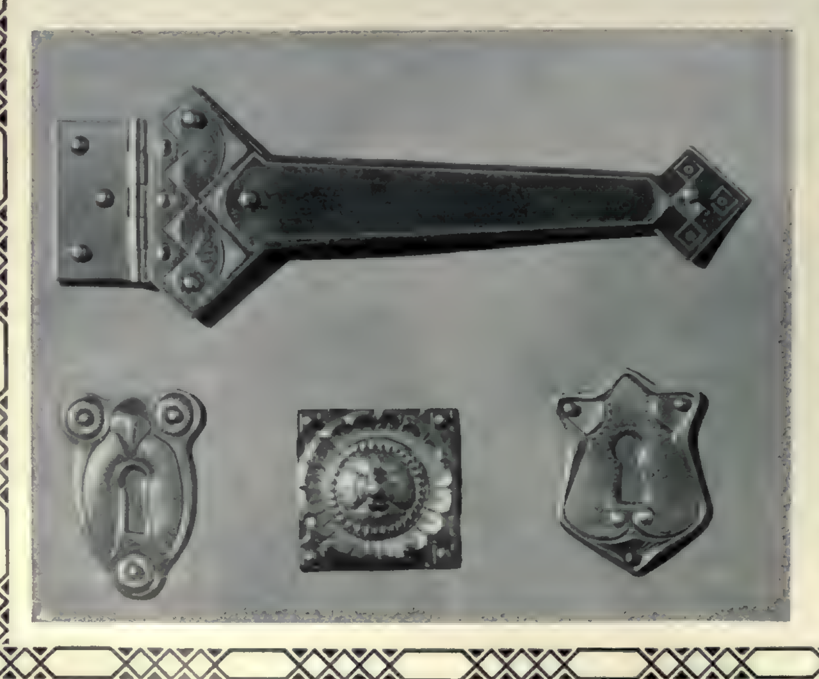
WERKSTÄTTE FÜR METALLTECHNIK • ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON SCHÜLERN DES I. HALBJAHRS



SCHÜLERARBEITEN DER WERKSTÄTTE FÜR METALLTECHNIK, IM I. HALBJAHR ENTWORFEN U. AUSGEFÜHRT

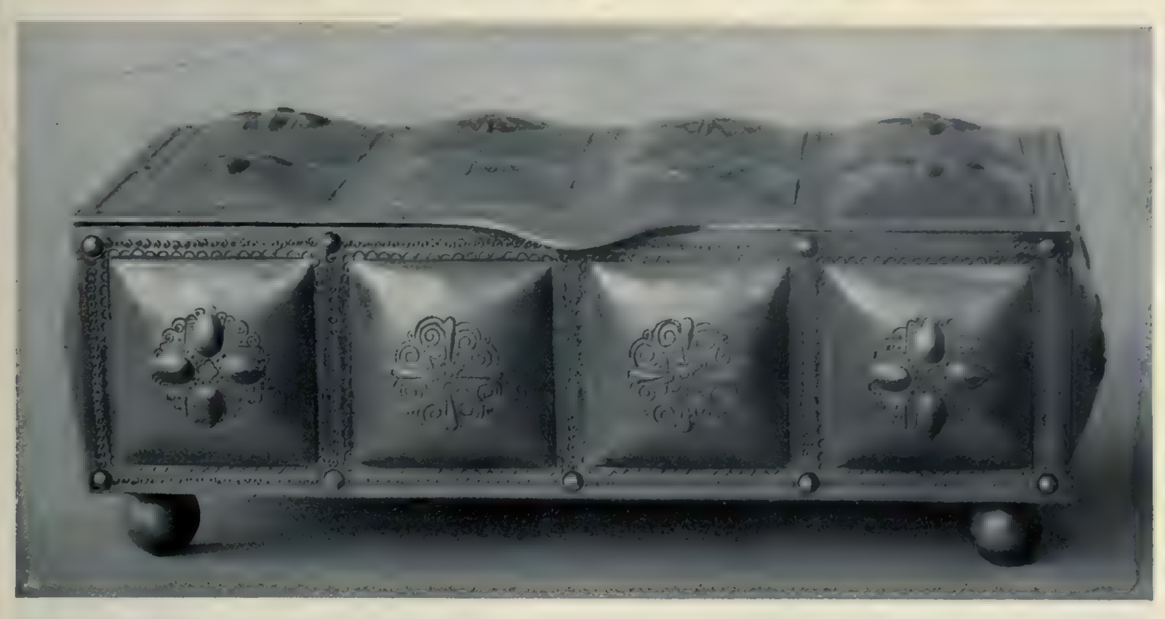


der Schüler zu selbständigem Schaffen genötigt, so daß Entwurf und Ausführung bei ihm Hand in Hand gehen. Die Aufgaben, welche gestellt werden, sind diejenigen der täglichen Praxis, da die Anstalt gänzlich auf dem Boden der Praxis steht und selbst Gelegenheit hat, mit führenden Firmen zusammen zu arbeiten. Die Schule ist bestrebt, die verschiedenen Techniken unserer Zeit gemäß zu gestalten. In der Stickerei z. B. wo eine Harmonie zwischen Stoff und Stickmaterial bestehen muß, werden durch Ueberkreuzen, Ueberbinden und Durchflechten Fadeneffekte hervorgebracht, welche sowohl eine dem Material entsprechende Verzierung, als auch eine schnellere Produktion als bisher ermöglichen.



In der Stoffweberei wird der zeichnerische Hauptwert auf Phantasiebindungen gelegt, welche die Wirkung der Seide im Faltenmuster am reichsten zur Geltung bringen. Auch das Flachmuster kann durch verschiedenartige Phantasie-Bindungen einen eigenen Reiz und eine besondere Wirkung erhalten.

In der Abteilung für Metalltechnik, welche für Gold- und Silberschmiede, Metalltreiber und Ziseleure eingerichtet ist, haben die Schüler zunächst das Werkzeug, wie



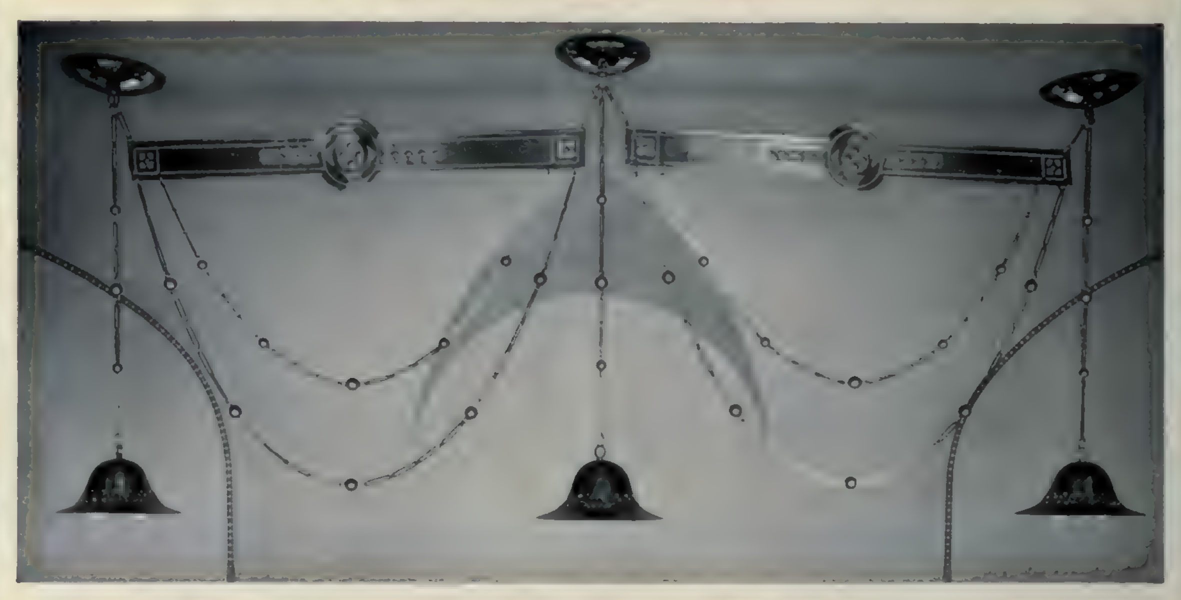
SCHÜLERARBEITEN DER WERKSTÄTTE FÜR METALLTECHNIK; IM I. HALBJAHR ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT

Punzen u. a. selbst anzufertigen. Sie kommen dann durch Punzeneffekte auf die verschiedensten Variationen, welche ihnen in unerschöpflichem Reichtum stets neue Anregungen zu phantasievoller Verzierung bieten.

In der Buchbinderei schneidet der Schüler seine Stempel selbst, wodurch er eine ausgeprägte Stempelverzierung, also wirkliche Buchbinderkunst hervorbringt. Ebenso gelangt der Setzer durch die einfachsten Mittel, mit Linien und kleinen typographischen Verzierungen dazu, in seinem Gebiet rein typographische Werke zu schaffen. In der Dekorationsmalerei wird die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit des architektonischen Ornaments betont, während in der Schablonentechnik durch richtige Verwendung von Halter und Färbung die Wirkung einer wahren Flächenverzierung erzielt wird.

Sämtliche Werkstätten arbeiten so auf ein gemeinsames Ziel hin, während die Abteilung für Raumkunst die Direktive gibt, indem nebenbei ausgesprochene Aufgaben unserer Zeit, wie Arbeiterwohnungen, Wohnräume für bürgerliche Verhältnisse u. a. m. oder auch Spezialaufgaben der verschiedensten Art gestellt werden. Auch wird dadurch die Möglichkeit geboten, in die Ausarbeitung von Gegenständen des Innenraumes das richtige Gleichgewicht zu bringen, indem die harmonische Einheit des Raumes durch die Fachabteilung für Innenarchitektur überwacht wird. Auf diese Weise bringt die Schule nicht allein in die Gewerbekunst eine wünschenswerte Abklärung, sondern sie wird zugleich in den Stand gesetzt, der gesamten Kunstindustrie gesunde Anregungen und ästhetische Befruchtung zuzuführen.







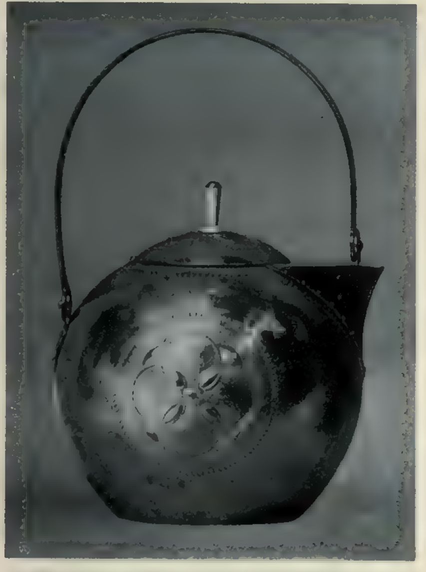
SCHÜLERARBEITEN DER WERKSTÄTTE FÜR METALLTECHNIK; IM I. UND II. HALBJAHR ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT



EHRENPREIS DER STADT ZÜRICH • ENTWURF: PROF. J. DE PRAETERE • AUSFÜHRUNG: WERKMEISTER VERMEULEN UND SCHÜLER WIRTH



SCHÜLERARBEITEN DER WERKSTÄTTE FÜR METALLTECHNIK



ENTWURF: PROF. J. DE PRAETERE ▪ ▪ ▪ ▪
AUSFÜHRUNG: WERKMEISTER VERMEULEN



SILBERNE ZUCKERLÖFFEL UND -ZANGE
SCHÜLERARBEITEN



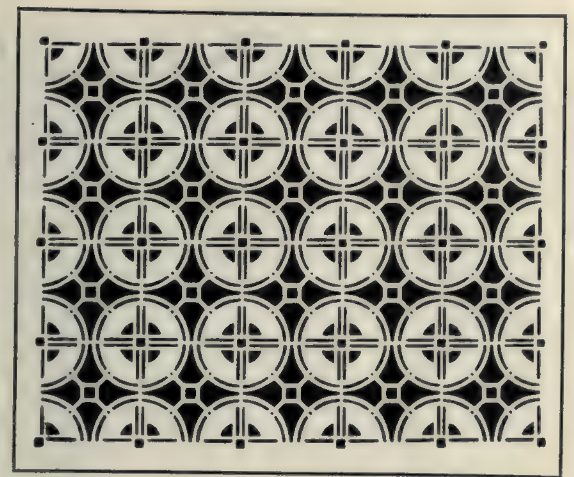
MESSING-SCHREIBZEUG ▪ ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON FACHSCHÜLERN

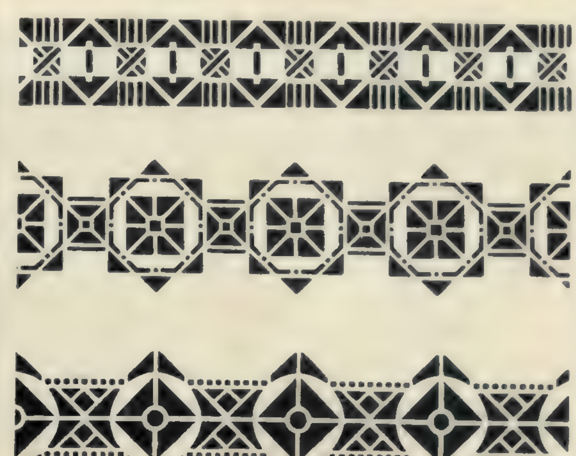


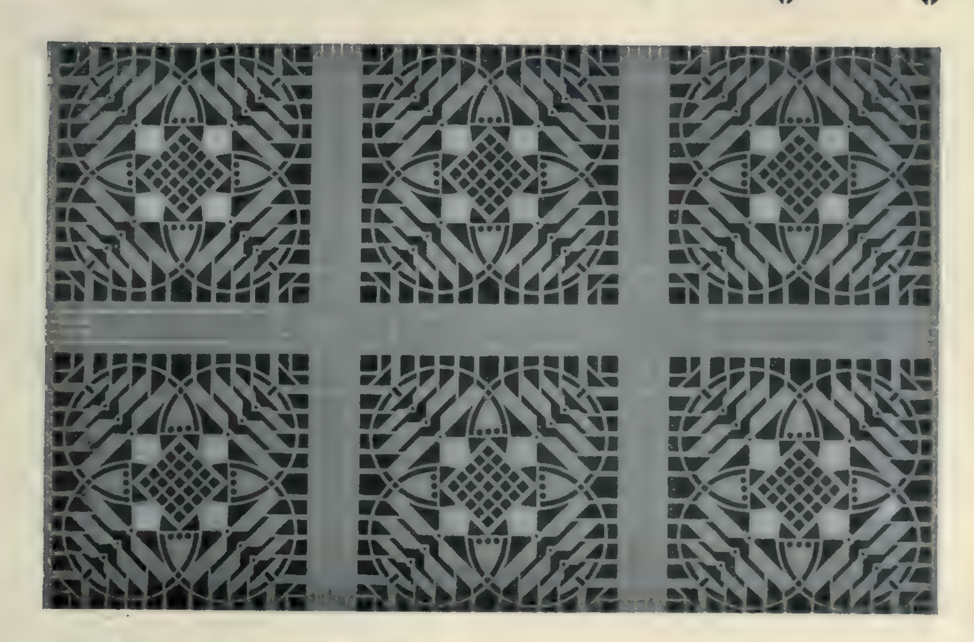


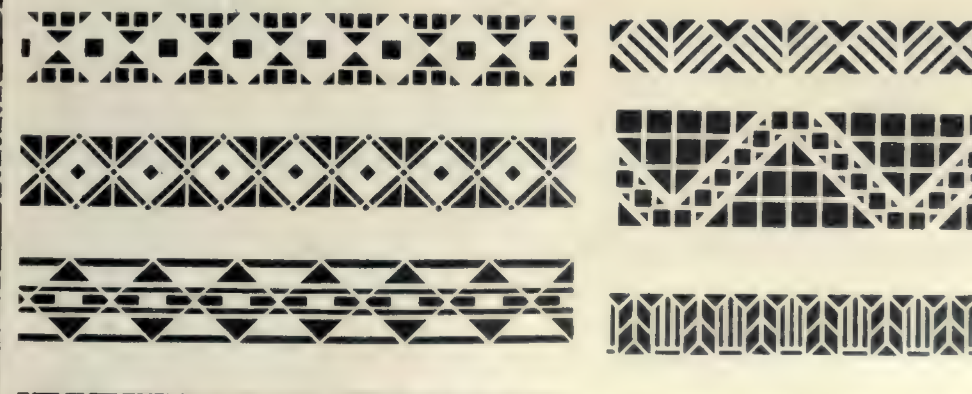
WERKSTÄTTE FÜR METALLTECHNIK • ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON SCHÜLERN DES I. UND II. HALBJAHRS

DIE NEUE ZÜRICHER KUNSTGEWERBESCHULE







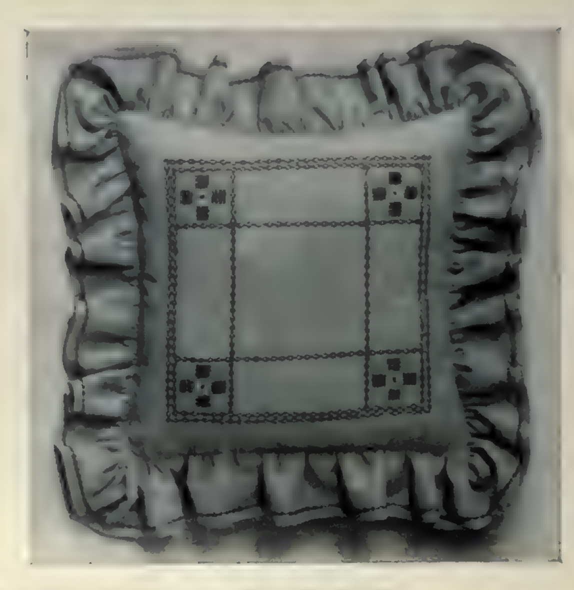


WERKSTÄTTE FÜR DEKORATIVE MALEREI: LEHRGANG FÜR SCHABLONENTECHNIK

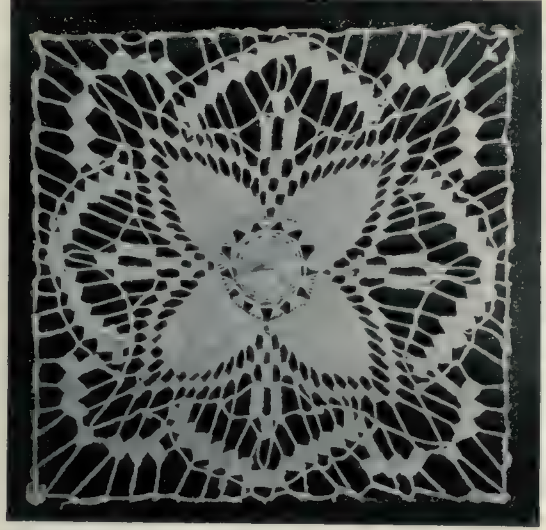


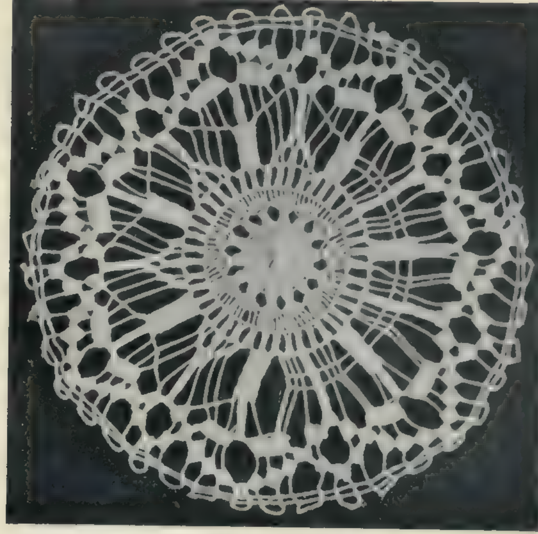




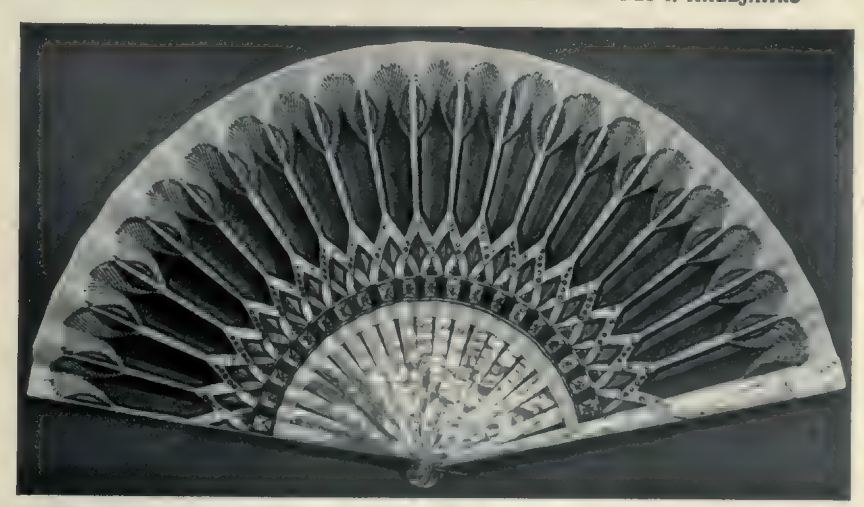


ABTEILUNG FÜR STICKEREI: ARBEITEN IN KREUZ-, FLACH- UND PERLSTICKEREI
ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON SCHÜLERINNEN DES I. HALBJAHRS



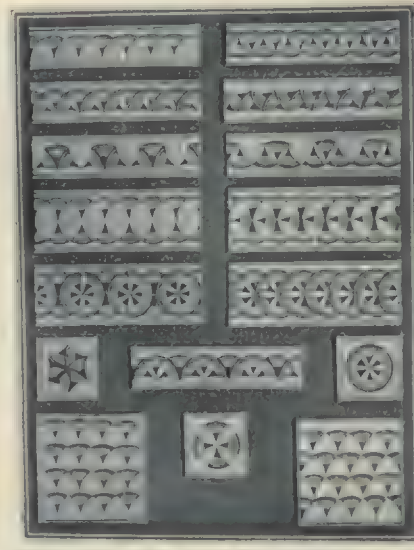


WERKSTÄTTE FÜR TEXTILE KUNST RETICELLA-SPITZEN
ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON SCHÜLERINNEN DES I. HALBJAHRS



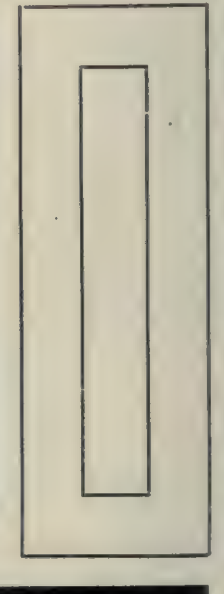


ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON SCHÜLERINNEN DES II. HALBJAHRS


ABTEILUNG FÜR BUCHBINDEREI: LEHRGANG FÜR STEMPELSCHNEIDEN UND ORNAMENTALE KOMPOSITIONEN MIT EINEM STEMPEL AUSGEFÜHRT

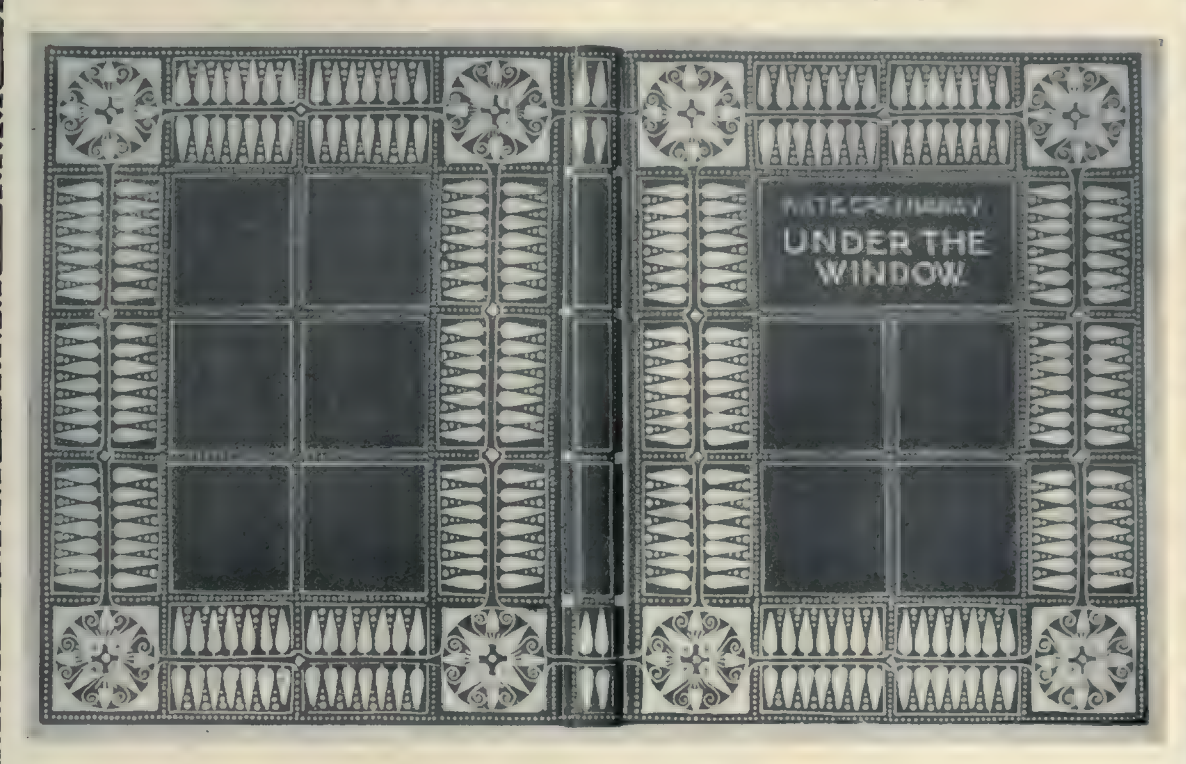


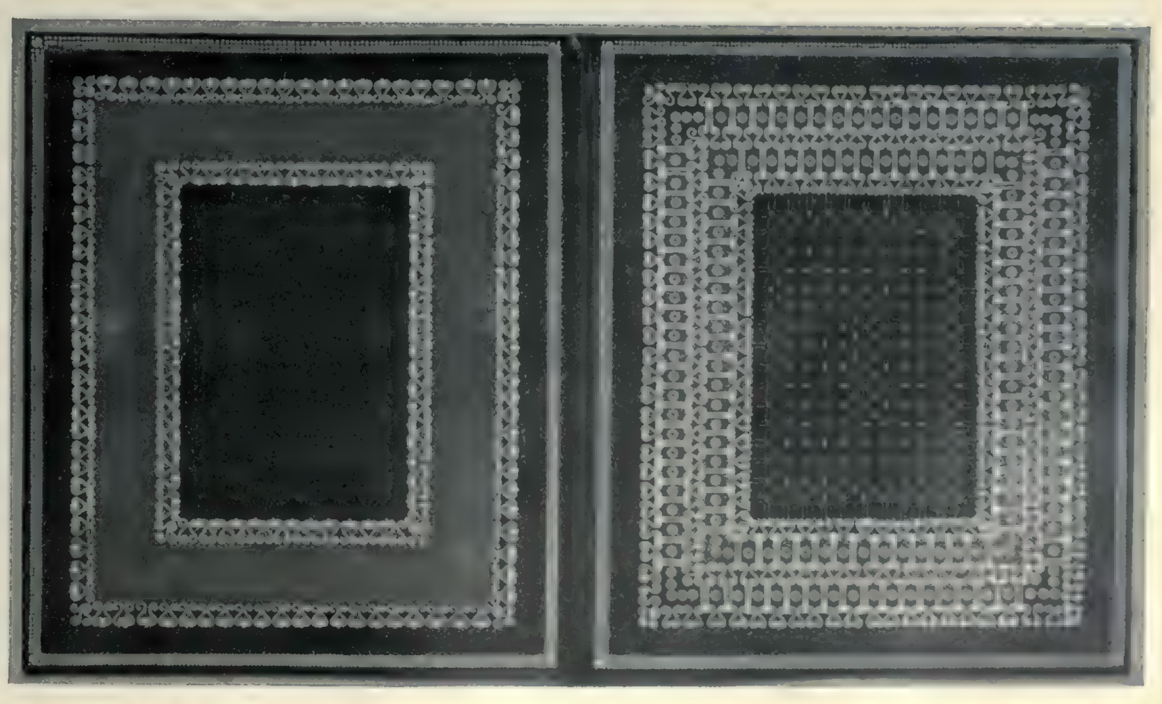


SEIDENER TEEWÄRMER BATIKARBEIT



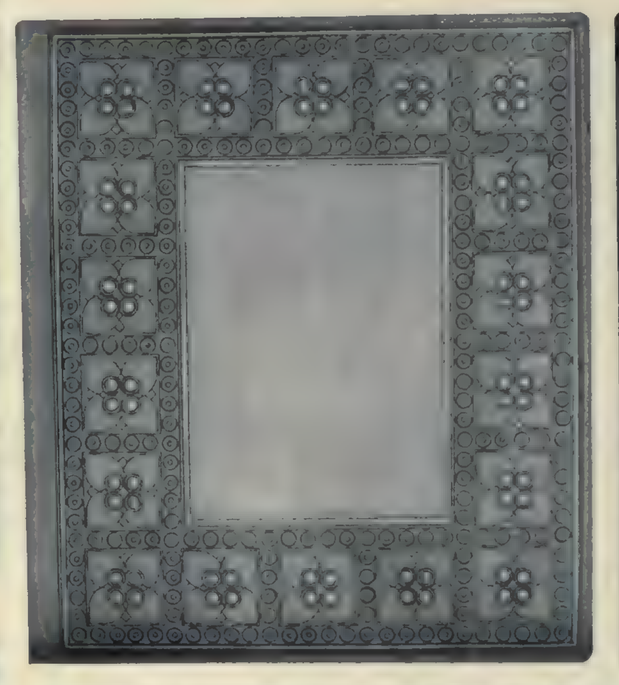
ABTEILUNG FÜR BATIKARBEIT: BUCHEINBÄNDE AUS PERGAMENT, SEIDE UND LEINEN





ABTEILUNG FÜR BATIKARBEIT

PERGAMENT-BUCHEINBÄNDE





ABTEILUNG FÜR BUCHBINDEREI: MAPPEN MIT STEMPEL-ZUSAMMENSTELLUNGEN IN BLIND-DRUCK UND HAND-VERGOLDUNG • ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON ABENDSCHÜLERN IM I. HALBJAHR

LEDERMAPPE • ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON FACHLEHRER SMITS

ABTEILUNG FÜR BUCHBINDEREI: ÜBUNGEN IN KLEISTERTECHNIK FÜR VORSATZPAPIERE

KUNSTGEWERBEMUSEUM
DER STADT ZÜRICH
INTERNATIONALE
AUSSTELLUNG
KÜNSTLERISCHER
WERKE DER PHOTOGRAPHIE
VOM 12. MAI BIS 30. JUNI 1907





ABTEILUNG FÜR LITHOGRAPHIE: ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON SCHÜLERN IM I. UND II. HALBJAHR

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.







